

Michelangelo: Capela Sistina, *ut pictura poesis* e a condição social do pintor na renascença.

Flavio Felicio Botton¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar a evolução da posição social do pintor no período renascentista. Para isso, investigaremos de que maneira um artista plástico como Michelangelo Buonarotti utiliza elementos da literatura para criar narrativas complexas em suas obras, procurando igualar o *status* de pintores e escritores.

Palavras-Chave: artes plásticas e literatura; Renascimento; Michelangelo

Introdução

Por volta da segunda metade do século I a.C., um grande poeta da Antiguidade Clássica procurava elucidar, por meio de uma carta que se tornaria célebre, as dúvidas de alguns discípulos relacionadas à arte de escrever.

Tanto pintores quanto poetas, dizia Horácio, têm a liberdade de ousar, mas, como a tudo, impõem-se certos limites. Nada em excesso, como ensinava o oráculo de Delfos. Assim, uma pintura, ousada de certo, mas que unisse os mais diferentes elementos, como um rosto de uma formosa mulher que terminasse como um horrendo peixe negro, causaria risos em seus espectadores, ensinava o mestre.

Em mais de uma passagem, o poeta latino faz uso da comparação entre pintura e literatura para melhor explicar a sua arte poética aos Pisões, destinatários primeiros da carta. Estas comparações não sugerem preocupações de valorar uma ou outra forma de expressão artística, mas, como se disse, parecem ser apenas um expediente didático do mestre para facilitar o entendimento dos discípulos.

No verso 361, ocorre a mais célebre desta casta de comparações: *ut pictura poesis*, a poesia é como a pintura. Feita esta afirmação, ela não se desenvolve mais no sentido de esclarecer as semelhanças e as diferenças entre as duas formas de manifestação artística e

¹ Professor de Literatura Portuguesa e História da Arte da Universidade do Grande ABC. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do GEPHILIS-UniABC.

Horácio passa a dissertar sobre a perfeição na arte e sobre o trabalho do crítico (TRINGALI, 1993).

O aparentemente desprezioso verso do mestre latino é retomado com grande força e alcance fora do comum pelos homens do Renascimento. Especulações começam a ser feitas em torno do texto latino, que vem justamente ao encontro das necessidades dos pintores renascentistas. Explique-se: durante todo o medievo, as artes plásticas não desfrutavam do mesmo prestígio concedido às chamadas “artes liberais”, aquelas exercidas primeiramente pelos “homens livres”, como é o caso da literatura. O artista plástico era visto como um artífice, um artesão, enfim, um trabalhador braçal, e não como um intelectual criador.

Assim, ao traduzir e interpretar os versos de Horácio, o Renascimento, de acordo com seus próprios interesses, encontrou uma comparação que afirmava que a poesia existe como um quadro, equiparando, de um modo ou de outro, as duas manifestações em um mesmo nível. Ora, se os resultados, a pintura e o poema, estão nivelados, os responsáveis por suas execuções devem então gozar do mesmo reconhecimento.

Por um lado então, a chamada “doutrina” do *ut pictura poesis* vem servir ao reconhecimento social devido ao artista plástico do período. Por outro, irá determinar algumas características encontradas na arte de muitos renascentistas.

Se a pintura é como a poesia, é preciso então “narrar com o pincel”, ou admitir, como Simonide de Ceos, ainda no Século VI a.C., que a pintura era uma poesia muda, assim como a poesia, uma pintura falante. Como pensar então a pintura como poesia, como literatura? Seria preciso, como resume Jaqueline Lichtenstein (2005), adaptar para o espaço da visibilidade do quadro uma seqüência narrativa e, portanto, temporal. Assim, introduz-se um elemento que é, a princípio, estranho ao mundo estático do quadro, o “passar do tempo”, característico da narração.

Narrar histórias nas obras pictóricas serve, do mesmo modo, ao propósito de enobrecer a pintura, pois, para isso, os artistas deveriam possuir profundo conhecimento das histórias contadas, fossem profanas ou sagradas. Deveriam conhecer inclusive as suas convenções de representação, os gestos indicativos das personagens, os símbolos que as representavam e todos os outros elementos necessários para a “transposição” da história escolhida. Este conhecimento, partilhado com o espectador, alçava o artista a uma posição que superava então a de mero trabalhador manual, transformando-o no intelectual humanista, no mesmo nível de todos os poetas e filósofos.

O que este trabalho propõe é perseguir ambos os aspectos conseqüentes da “doutrina” do *ut pictura poesis* na mais conhecida obra de Michelangelo Buonarroti, a Capela Sistina. Ou

seja, procurar-se-ão elementos que denotem a tentativa de “transposição” da narrativa e outros que demonstrem a busca do reconhecimento do trabalho do artista plástico. Veremos algumas partes do conjunto de abóbada e parede de altar, mas não sem antes passar os olhos sobre um exemplo de seu trabalho de escultor, mais importante que a sua pintura, conforme acreditava o próprio artista.

1. Michelangelo, escultor

Por uma das maiores ironias da história da arte, o autor de uma das mais grandiosas pinturas da arte renascentista, se não de toda a arte ocidental, não se considerava pintor, mas sim, escultor.

Nascido em 1475, Michelangelo recebeu a sua primeira grande encomenda aos vinte e seis anos: esculpir um colossal Davi em um bloco de mármore, para a República Florentina. Mais tarde, o mestre escreveria que as figuras já se encontram na pedra, basta ao escultor libertá-las. Foi precisamente isso o que ocorreu com o Davi, herói bíblico imortalizado no Primeiro Livro de Samuel, em seu capítulo dezessete (NERET, 2005).

O protagonista da conhecida história do Antigo Testamento, que enfrenta, diante da descrença de muitos, e vence o gigante filisteu, foi inúmeras vezes retratado em seu momento de glória, com a adaga à mão a decapitar o seu rival. Distante desta escolha, Michelangelo prefere retratar o jovem momentos antes do embate. Ele se encontra vigilante, ciente que em breve enfrentará a morte se for preciso, para a glória do seu povo e de seu Deus. Percebemos que ele ainda aguarda Golias, pois posta-se num contraposto tenso e permanece com a pedra e a funda às mãos².

A estátua do Davi, que ultrapassa os quatro metros e trinta centímetros, traz uma das características mais marcantes da escultura de Michelangelo, presente também no seu Moisés, que é a aparente calma exterior, que esconde uma imensa tensão interior. Há uma agitação psíquica que se insinua, por assim, dizer, na tensão muscular do herói, mas que se dá por certa ao observarmos de perto o seu olhar profundo e seu cenho franzido.

Já na obra escultórica de Michelangelo, percebe-se, não a intenção simples de retratar o Davi, mas a busca maior de contar a sua história no instante mais importante, no momento em que o herói não o é ainda, mas parece decidido a sê-lo. É o que se pode chamar de ação em suspenso, ou seja, a tensão que antecede o movimento. A solidez do mármore passa a expressar, não um jovem parado, mas sim uma personagem em que o movimento está prestes

² Fotos da obra comentada podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelangelo/sculpture/david/index.html>

a principiar. Assim, é como se escultura pudesse conciliar o estático e o dinâmico, passando de uma representação espacial para uma temporal e, portanto para o âmbito da narrativa. *Ut pictura poesis*.

2. A capela Sistina

Apesar de desprezar a pintura, Michelangelo foi indicado ao Papa Júlio II para decorar a capela onde se realizavam as mais importantes cerimônias do Vaticano (NERET, 2005).

A história da arte tradicionalmente atribui a indicação a inimigos de Michelangelo que esperavam que o gênio irascível do artista o indispusesse com o também genioso papa. Michelangelo chegou mesmo a indicar Rafael Sanzio para o trabalho, dizendo-se incapaz de tamanha tarefa, mas o papa guerreiro não recuou. O *divino* acabou aceitando como um grande castigo o encargo de pintar aproximadamente um quilometro quadrado, com cerca de trezentas figuras humanas, paisagens e ainda muitos quilômetros lineares de detalhes arquitetônicos “trompe l’oeil”, como frisos, colunas e nichos. Isso tudo, apenas em uma primeira etapa, a do teto, que ocupou o artista entre os anos de 1508 e 1512. Vinte e dois anos depois, Michelangelo voltaria a mesma capela para pintar a parede do altar, da qual trataremos depois (GOMBRICH, 1999).

A abóbada do teto está decorada com nove cenas do Gênesis³, além de detalhes arquitetônicos e dos famosos “ignudi”. Nas laterais, doze profetas e sibilas, acompanhados, por sobre as janelas, dos precursores e antepassados de Cristo. Nos quatro cantos, passagens da chamada “história do povo de Deus”: *Amam crucificado*, *A serpente de bronze*, *Judite e Holofernes* e *Davi e Golias*. Curiosamente, aqui o Davi aparece no momento em que vai desfechar o golpe contra a cabeça do filisteu.

Dada as grandes dimensões da obra, escolhemos dois exemplos de afrescos para a nossa análise⁴. Primeiramente, tomemos a oitava cena da abóbada, inspirada no décimo sexto versículo do primeiro capítulo do livro do Gênesis: *A criação do Sol e da Lua*.

Vemos nesta secção da obra, o terceiro e quarto dias da criação divina: à esquerda Deus, acompanhado de anjos, estende os braços e cria o globo solar e a lua. Enquanto que, à direita, já de costas, gesto semelhante executa a criação das plantas. A figura do criador aparece duas vezes, o que já gerou a hipótese de que Michelangelo estaria ali representando a onipresença divina. No entanto, este expediente é comum nas pinturas com intenções

³ Separação da luz e das trevas, Criação do sol e da lua, Separação da terra e das águas, Criação do homem, Criação de Eva, O pecado original, A sacrifício de Noé, O dilúvio, Embriaguez de Noé.

narrativas: Botticelli, por exemplo, faz o mesmo seja com Moisés nos afrescos do próprio Vaticano, seja com *A história de Nastagio degli Onesti*, quatro painéis pintados com têmpera, três deles atualmente no Museu do Prado e o quarto em coleção particular.

No afresco de Michelangelo, o fundo de um azul bastante claro confere grande destaque ao rosto e às mãos de Deus. Percebe-se, pelo cenho franzido e severo, pelos gestos largos e pelos indicadores das mãos estendidos, os dois elementos utilizados na criação: a mente e as mãos, em outras palavras a concentração mental que se traduz em ação física manual.

Tendo esta descrição em mente, comparemo-la com a passagem bíblica que seria a fonte do artista:

“Deus disse: ‘Façam-se luzeiros no firmamento dos céus para separar o dia da noite; sirvam eles de sinais e marquem o tempo, os dias e os anos, e resplandeçam no firmamento dos céus para iluminar a terra’. E assim se fez” (Gen. 1, 14 – 15).

Interessa notar que a ação predominante na descrição bíblica da criação, passando longe de ser a manual, é a ação verbal.. Repare-se que “Deus **disse** (...) e assim se **fez**”. Destarte, podemos atribuir a uma escolha pessoal do artista representar Deus, calado, criando com as mãos e não com a palavra. Poderia alegar-se a impossibilidade de “desenhar a palavra”, ou de escolher a língua falada pelo criador, por exemplo. No entanto, estes foram expedientes comuns na arte, basta lembrar da *Anunciação* (Museu Diocesano, Cortona) de Fra Angélico, por exemplo, em que as palavras do anjo à Maria aparecem escritas, conforme são proferidas pelo mensageiro divino.

A escolha denota conseqüentemente a associação entre o trabalho manual e o intelectual, deixando de lado a verbalização.

A proposição acima se confirma se confrontarmos do mesmo modo aquele que é talvez o mais famoso excerto do teto da Capela Sistina, *A Criação do Homem*, com seu texto fonte. No afresco de Michelangelo, temos o momento que nos mostra, não a modelação do corpo a partir do barro, mas a transmissão ou a concessão da vida por Deus ao primeiro homem.

Nesta secção, harmonizam-se por meio do toque de mãos diversas oposições, como: céu e terra, dinâmico e estático, vigor e lassidão, vestimentas e nudez; unindo criador e criatura, propósito maior da criação do Universo por Deus. Por outro lado, pelo lado humano, temos o olhar ambíguo de Adão que aguarda a centelha da vida, mas parece também alçar

⁴ Fotos das obras comentadas podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/1genesis/index.html>

olhos e gestos na direção de Eva, que aparece ainda envolta nos braços de Deus, juntos aos anjos e à própria humanidade que ela ajudará a criar.

A presença de Eva e das outras figuras passa normalmente despercebida, dada a tamanha expressividade dos gestos centrais da criação. Mais uma vez, as mãos se sobressaem do fundo claro, acrescentando-se agora o fato de estarem elas em posição **central** na composição da secção do afresco.

Voltando, no entanto, ao texto do Gênesis (2, 7), temos: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente”.

Como se percebe, o texto bíblico relata efetivamente o ato de modelar o corpo do homem a partir do barro, tarefa mais facilmente imaginada de se executar com as mãos. No entanto, a escolha de Michelangelo recai sobre outro momento, o da transmissão da vida, o momento decisivo da criação que transforma o corpo inerte em receptáculo de vida. Vemos então, que o “sopro”, emitido pela boca do criador, converte-se, na versão de Michelangelo, em toque, realizado com as mãos.

Tomemos um exemplo paralelo em que, nas palavras de John Milton, cujo *Paraíso Perdido* seria publicado em 1667, um anjo narra ao próprio Adão o momento da criação:

O Onipotente então, que abrange tudo,

Em plena corte fala ao Nume-Filho:

— “Façamos o homem; nele resplandeça

“A semelhança nossa, a nossa imagem;

“Como em domínios seus ele governe

“Em toda a terra, nos viventes todos.”

Disse: — e do pó da terra, Adão, formou-te,

Suas próprias feições em ti moldando;

O alento divinal deu-te da vida. (Canto VII)

Aqui, da mesma forma que no texto sagrado, a vida é levada a Adão por meio do “alento”, ou seja, pelo hálito, pela respiração, pelo sopro, em resumo, pela boca. O poeta inglês do século XVII, como artífice da palavra, não tinha motivos para alterar a “natureza da procedência da vida”.

Já Michelangelo está como a dizer-nos que há igualmente criações divinas realizadas com as mãos, que o trabalho manual, associado ao intelecto, como o artista plástico o faz, pode ser ele também divino.

3. O Juízo Final

O conjunto de afrescos da abóbada da capela Sistina mostra a seus espectadores aquilo que seria o “começo do mundo”, com Deus a separar a luz das trevas e o começo do homem, com a criação de Adão e Eva. Esta narrativa, que o é, dadas as cenas dos afrescos se desenvolverem tal qual estão no Livro – *ut pictura poesis* –, chega até o que podemos chamar de “recomeço” da humanidade. Os últimos afrescos da abóbada “narram” o Dilúvio e a Embriaguez de Noé. Como se sabe, após a vazão das águas, Deus profere a Noé, as mesmas palavras que dissera a Adão: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra”, tornando a passagem do Gênesis (1, 28) idêntica ao (9,1) do mesmo livro. Da mesma forma, Deus entrega a ele todos os animais do globo, assim como fizera com Adão.

Assim, se o teto nos mostra o começo, a parede do altar nos remete ao fim. Vinte e dois anos depois de completar a decoração da abóbada, como já foi dito, Michelangelo retorna a mesma capela e lá permanece por mais sete anos, entre 1534 e 1541.

Estas duas décadas que separam as tarefas do artista são de grande relevância na história da Igreja Católica, que está, neste intervalo, sob o influxo da Reforma Protestante. Vê-se claramente que o tema, as cores e as próprias personagens escolhidas são de diferente caráter. O clima agora é de julgamento e punição e, no altar, se vê o fim da misericórdia divina e o castigo aos que sucumbiram ao pecado.

A imensa composição, de aproximadamente dezessete metros de altura por treze de largura, pode ser seccionada em alguns campos para melhor análise⁵.

A metade superior nos mostra o mundo celestial, tendo como figura central o Cristo, pouco assemelhado com a iconografia tradicional. Seus gestos são dos mais significativos. Seu braço direito, erguido, convoca todos os mortos, levantando-os para o último julgamento. O esquerdo, no entanto, abaixado, mostra o destino infernal dos réprobos e condenados. Este mesmo gestual, associado aos seus olhos baixos, que não fitam diretamente nenhum dos outros personagens do afresco, nos coloca diante do juiz que o Cristo incorpora no dia do juízo. Não é mais tempo de compaixão nem de indulgência.

Essa leitura se reforça no posicionamento da Virgem Maria, ao lado direito de Cristo. Habitual recurso dos homens, a mãe do salvador coloca-se também de olhos baixos, rosto levemente voltado, como quem deseja evitar o contato direto com os horrores que se seguirão.

⁵ Fotos da obra comentada podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/index.html>

À volta de Cristo Juiz, aparecem diversos santos que não foram escolhidos ao acaso, mas sim em torno da prerrogativa do suplício. Todos os santos, ou a grande maioria deles, aparecem mesmo com o instrumento do seu suplício: São Lourenço, com a grelha; Santo André, com a cruz em formato de X; São Bartolomeu, com a faca e a pele (auto-retrato de Michelangelo); São Simão, com a serra; São Brás, com as cardas; Santa Catarina de Alexandria, com a roda; São Sebastião, com as flechas e o Cirineu com a cruz. Este trecho do afresco foi inspirado no capítulo seis, versículo nove do livro do Apocalipse.

Os santos escolhidos são então mártires da cristandade e alguns deles se opuseram contra forças terrenas extremamente poderosas, como é o caso de São Lourenço, por exemplo, que aparece logo abaixo da Virgem Maria com a grelha em que foi supliciado. Diácono mártir de Roma, Lourenço de Huesca foi queimado vivo em uma grelha pelo Imperador Décio (201-251 d.C.) por recusar-se a entregar os tesouros da Igreja. Conta a história cristã que Décio ameaçou a Igreja para que ela entregasse seus tesouros, Lourenço então levou a ele os cristãos, que seriam o maior tesouro da instituição. Encolerizado, o imperador o sentenciou a morte no braseiro.

Essas escolhas nos remetem à idéia de que, para estar ao lado de Cristo no Último Dia, há que se sacrificar, sem temer a própria morte, nem mesmo frente aos mais poderosos inimigos.

Ironicamente, um dos poucos santos que não comparece com o símbolo de seu martírio é São Pedro, constituído por Cristo como pedra e fundamento da Igreja (Mt 16, 18-19) que foi, como supõe a tradição, crucificado de cabeça para baixo (SANTIDRIÁN, 2004). Leva ele, no entanto, as chaves do reino que o identificam.

Já na metade inferior do afresco, temos, à direita, os anjos que levam os bem aventurados às alturas, enquanto que, à esquerda, demônios arrastam os condenados ao inferno. Lá está também a figura mitológica, permitida apenas no inferno, de Caronte, barqueiro que expulsa à remadas os condenados do barco que os leva na travessia.

Vemos em resumo, ao alto, o martírio dos cristãos; ao centro, os anjos com as trombetas do juízo; e abaixo ao pé do altar, bem à vista dos fiéis e para onde o olhar destes se dirigiria durante a maior parte do serviço, a punição infernal aos réprobos. Diante de tanto sofrimento, damo-nos conta de quão diferente é o caráter desta obra se a compararmos com a abóbada. Como já se disse, esta é uma composição realizada sob o clima do embate reformista e dos momentos que antecedem a preparação da Contra-Reforma, pois apenas quatro anos depois seriam abertos os trabalhos do Concílio Ecumênico de Trento. Assim,

enquanto o teto é começo, o altar é fim, enquanto um é criação, o outro é destruição, um dá a vida e o outro a retira.

A narrativa que principiou no teto tem seu epílogo no altar. Porém, um problema se apresenta: as histórias contadas no teto parecem fora de ordem em relação ao altar, ou seja, o começo está próximo ao juízo final e tem sua seqüência na direção da parede oposta. Não podemos considerar a história bíblica como um ciclo, pois ela começa no Gênesis e tem seu fim no Apocalipse.

Para restituir às cenas compostas por Michelangelo sua ordem cronológica e histórica, cumprindo as exigências da narrativa, *ut pictura poesis*, devemos “ler” a história no outro sentido. Desta forma, Michelangelo, brilhantemente nos insere na narrativa bíblica, ou seja, quem se posicione com seu lado direito voltado para o altar percebe a seqüência correta que se desenvolve em sentido anti-horário⁶. A história começa deste modo com a criação divina e segue até o dilúvio, quando se cria uma “nova humanidade” que tem a sua continuidade em nós, espectadores de todos os tempos que passam pela capela. A narrativa, continuando em seu sentido anti-horário, chega ao termo no Juízo Final, retratado no altar, à direita do nosso espectador. Ali, a narrativa adianta aos fiéis, leitores da narrativa, o final da história, em que os tempos de misericórdia terão fim e, então, nem Cristo, nem Maria, nem todos os santos lhe servirão de ajuda, se eles não se sacrificarem pela causa de Cristo.

Conclusão

Procurou-se nesta trajetória, discutir as questões decorrentes do *ut pictura poesis*, na obra de Michelangelo. Viria então esta doutrina para emprestar à pintura qualidades literárias, como a narrativa, da mesma forma que seria uma maneira de instar à sociedade o reconhecimento social e intelectual devido aos artistas plásticos e até então reservado aos homens das artes liberais.

Vimos assim, como Michelangelo fez a associação entre o intelecto, as mãos e as criações divinas. Na versão do mestre, Deus fez o mundo com as mãos e não com a palavra. Não é pura coincidência o fato de, a partir do Renascimento, o pintor começar a ser visto como gênio criador, pois até então a criação era prerrogativa exclusiva de Deus, restando ao artista a confecção ou a feitura.

Tentou-se igualmente atribuir uma seqüência narrativa, temporal e, portanto, literária, ao grande conjunto da Capela Sistina. Encontrou-se então não apenas uma narrativa, mas uma história que nos insere em seu curso, nos mostrando, de acordo com o dogma, como tudo

⁶ Mais uma vez, esse posicionamento sugerido pode ser verificado nas fotos em: <http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/index.html>

começou e como tudo pode terminar, dependendo do comportamento do espectador. Michelangelo talvez aprovasse dizer aqui uma adaptação da conhecida máxima, algo como: a imagem da punição vale mais que mil palavras para amedrontar um pecador.

Abstract: This paper aims at analysing the evolution of the painter's social status in the renaissance. For that, we will investigate how an artist as Michelangelo Buonarotti uses literary components in his works, trying to match the social status of both, painters and poets.

Keywords: arts and literature; Renaissance; Michelangelo

Bibliografia

EDIZIONE Musei Vaticani. *Miguel Angel y Rafael em el Vaticano*. Citta Del Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003.

GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LICHTENSTEIN, J. *A Pintura*, textos essenciais: O paralelo das Artes. São Paulo: Editora 34, 2005, v. 07.

MILTON, J. *O paraíso Perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NERET, Giles. *Miguel Ângelo*. Lisboa: Taschen, 2005.

SANTIDRIÁN, Pedro R.; ASTRUGA, Maria Del. *Dicionário dos Santos*. São Paulo: Editora Santuário, 2004. Tradução de Elizabeth dos Santos Reis.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994.

TRINGALI, D. *A Arte poética do Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. Edição Bilíngüe.

**O Próspero de Shakespeare na adaptação cinematográfica de Peter Greenaway:
intertextualidade e intermedialidade em *A última tempestade***

Enéias Farias Tavares¹

Juliana de Abreu T. Werner²

RESUMO: O objetivo deste ensaio é estudar a adaptação da peça de Shakespeare por Greenaway e comentar algumas das estratégias cinematográficas usadas por ele na concepção, direção e montagem do seu *A última tempestade*, de 1991. Num nítido exercício intertextual, o diretor criou uma descrição dos famosos livros mágicos da protagonista, que dialogam com o próprio enredo da peça de Shakespeare. Ainda, a técnica fílmica do diretor une os signos textuais, pictóricos e cinematográficos numa obra múltipla do ponto de vista interpretativo e midiático.

Palavras-chave: Shakespeare; Adaptação cinematográfica; Intertextualidade.

Introdução

A partir dos estudos e conceitos do linguista russo Mikhail Bakhtin, como “polifonia”, “carnavalização” e “dialogismo”, a francesa Julia Kristeva chega ao conceito de “intertextualidade” que, em sua visão, seria um modo de abordar o “mosaico de citações” que constitui todo e qualquer texto literário, em verdade, todo e qualquer discurso humano. Assim, “texto”, para a pensadora, não seria apenas a palavra escrita e registrada, mas sim o discurso que constitui a sociedade e a cultura.³ Dentro dos estudos literários, o conceito de Intertextualidade ampliou as pesquisas que anteriormente abordavam os autores em seus núcleos ficcionais fechados, além de ampliar as perspectivas dos estudos de Literatura Comparada e também dos Estudos Culturais, ao privilegiar não apenas a relação texto/texto como também a relação texto/linguagem oral.

Além do conceito de intertextualidade, também nos será útil o termo “intermedialidade”, o uso de duas ou mais mídias numa obra cultural. Esta, embora estivesse

¹ Mestre e Doutorando em Literatura Comparada pela UFSM

² Educadora Física formada pela UFPel e Integrante do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre

³ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 98.

fundamentada num meio apenas – literário, ou teatral, ou cinematográfico – faria uso de outras estruturas de signos para potencializar ou dinamizar sua própria concepção. Em resultado, a obra não seria todas essas mídias que apresenta, embora mantivesse as características de uma apenas, diretamente modificada ou ampliada pela presença de uma ou mais mídias. Se a intertextualidade representaria uma mistura de diversos discursos textuais, a intermedialidade significaria um diálogo de diferentes mídias, tanto textuais quanto visuais.

Para exemplificarmos, quando examinamos a poesia de William Blake, ela pode ser estudada sobre sob a ótica dos dois termos. Quando o poeta inglês remete diretamente, tanto no enredo de seus livros iluminados quanto ao estilo empregado neles, a outros gêneros ou obras literárias, como a Bíblia, a poesia de Milton ou as profecias de Swendemborg, tem-se um exemplo da noção de Kristeva para intertextualidade. Por outro lado, ao examinarmos o uso que o autor faz do signo textual em sua poesia contrapondo-a com o signo visual das ilustrações de suas páginas, ter-se-ia então um exemplo de intermedialidade.

No caso do cineasta inglês Peter Greenaway, em específico, a união que o autor faz em *A última tempestade*, da peça de Shakespeare com os seus vinte e quatro livros de Próspero, além de uma série de menções a outros textos pertencentes à tradição ocidental, seria um exemplo de tratamento intertextual que o diretor daria ao seu filme. Mas não apenas isso. Na sua mistura de várias mídias como o cinema, as artes plásticas, a encenação teatral, a coreografia de números de dança, a sobreposição de imagens digitais, entre outras, o autor estaria apresentando em sua película um caráter intermediático. Nesse artigo nos concentraremos nesse amálgama textual e midiático na obra de Greenaway, em específico no filme *A última tempestade*. Para tal estudo usaremos uma metodologia comparativa entre os autores, além de referirmos às interpretações de críticos como Steven Marx, Cláudio da Costa, Jack Miles e Anthony Holden, entre outros.

1. Shakespeare no cinema e as aproximações da obra do dramaturgo com o registro bíblico

Depois de uma série de interpretações cinematográficas das obras de Shakespeare⁴, a década de noventa foi conhecida por apresentar a obra do dramaturgo a uma audiência mais acostumada com a linguagem mais rápida e uma montagem inspirada na linguagem do videoclipe, como indicam o *Romeu + Julieta* de Luhrmann e o *Hamlet 2000* de Almereyda. Entretanto, antes das experimentações propostas por esses e tantos outros diretores, o diretor inglês Peter Greenaway, levou às telas uma visão muito peculiar da última peça de Shakespeare, *A tempestade*.

Na visão de Greenaway, o protagonista Próspero não seria apenas um mago que corresponderia ao *Fausto* de Marlowe, interpretação mais corrente, como igualmente se relacionaria, em poder e personalidade, com a divindade criadora do antigo testamento. Sobre essa relação entre o cânone do dramaturgo inglês e o conjunto de livros que formam a bíblia judaica e cristã, foi comum por décadas a pretensa certeza de não haver relações possíveis entre os dois conjuntos de textos. Contrariando essa interpretação, o crítico americano Steven Marx escreveu um livro chamado *Shakespeare and the Bible*, visando demonstrar o quanto uma série de tropos dramáticos, estruturas e citações eram recorrentes entre os dois textos.

Marx iniciou sua argumentação, citando a segunda cena do segundo ato de *A tempestade*, na qual o milanês Estefânio, em conversa com o compatriota Trínculo e o nativo da ilha de Próspero, Calibã, usa a expressão corrente do período “Kiss the book”, ou “Beije o livro”, que possuía o mesmo sentido de jurar ou prometer diante da bíblia ou da religião vigente. Marx destaca que se a expressão, no período dizia respeito unicamente à bíblia, a partir de 1623, corresponderia em igual medida às obras completas de Shakespeare, visto os colonizadores ingleses terem levado para a América os dois conjuntos de livros, como sendo

⁴ Segundo Liana de Camargo Leão, em artigo sobre as adaptações cinematográficas de Shakespeare no livro *Shakespeare – Sua época e sua obra*, a relação das obras do autor com a mídia fílmica confunde-se com o próprio nascimento dessa última. Datado de 1899, quatro anos após a estréia dos irmãos Lumière, temos uma versão de quatro cenas de Rei João, gravadas numa apresentação teatral do ator Herbert Beerbohm Tree. Depois de mais setecentos filmes, destaca Leão, Shakespeare continua sendo um dos autores, se não o mais, adaptados da literatura (2008, p. 266). Dentro da corrente cinematográfica norte-americana tradicional, destacam-se nomes como Laurence Olivier, Orson Welles, Franco Zeffirelli e Kenneth Branagh. Numa outra corrente, de experimentação e adaptação européia, citamos os filmes de Grigori Kosintsev, Peter Brook e do oriental Akira Kurosawa. Nos últimos anos, as experimentações dos cineastas Baz Luhrmann, Michael Almereyda e **MacBeth 2000**, e mesmo o **Michael Manden** de *Shakespeare Apaixonado*, tem apresentado os textos de Shakespeare a uma audiência mais acostumada aos cortes rápidos e a montagem prolixa inspirada na linguagem do videoclipe.

seus grandes “patrimônios” culturais. O autor cita a carta de um colonizador, duas décadas mais tarde, que afirmava dedicar-se à leitura tanto da Bíblia quanto de Shakespeare.

Essa aproximação proposta por Marx, e outros autores, causou certo estranhamento sob a comunidade crítica. Estranhamento por duas razões. Em primeiro lugar, pela sugestão de uma possível aproximação entre a escrita secular do autor inglês com um texto tão marcadamente ideológico e religioso como as escrituras judaicas e cristãs. Entretanto, após estudos historiográficos e textuais (como os de Naseeb Shaheen) notou-se a proximidade do dramaturgo com uma das traduções do período, a Bíblia de Genebra. Em segundo lugar, porque tal estudo, assim como tantos de corrente historicista, poderia significar uma relativa “diminuição” da aula dedicada ao “gênio” de Shakespeare por apresentá-lo como um homem comum, religioso e imerso no seu contexto social como tantos no período.

Essa humanização de Shakespeare também correspondeu a uma valorização da narrativa bíblica como arte literária. Por parte do texto religioso, os estudos de Harold Bloom, Northrop Frye, Robert Alter, Jack Miles e Frank Kermode têm demonstrado a pertinência desse conjunto de textos milenares em relação ao corpus da literatura ocidental, vide sua influência direta em autores como Milton, Dryden, Blake, Hopkins, Mann, Kafka, Faulkner, Kazantzakis e Beckett.

No caso da última peça de Shakespeare, *A tempestade*, Marx insiste na interpretação de lermos a caracterização de sua protagonista como recriação poética e válida do caráter criador e também destruidor do deus judaico. Próspero da *Tempestade* possui mais atributos divinos do que qualquer outro personagem de Shakespeare. Ele é criador e destruidor, fundador de uma dinastia, senhor de pragas e tormentos e juiz final. Comparativamente, Javé no *Gênesis*, do mesmo modo cria e destrói o Éden, propicia a dinastia de Abrão, Isaque e Jacó, envia pragas e tormentos ao Egito, e julga no final dos tempos descrito no *Apocalipse*.

Entretanto, como tal interpretação seria perceptível numa adaptação de *A tempestade* para a mídia cinematográfica? Como esses possíveis atributos divinos de Próspero como deus criador, além de mago e também identificação subjetiva com o próprio autor, seria perceptível numa montagem da personagem? E ainda mais, seria possível também que tal adaptação, além de aludir ao texto bíblico e, logicamente, ao contexto da peça original, resultasse numa obra de arte que problematizasse elementos de nossa contemporaneidade? É o que responderemos em nossa leitura de *A última tempestade (Prospero's Books)*, filme de 1991.

2. A peça de Shakespeare como recriação dramática do Gênesis judaico

A *tempestade*, de Shakespeare, foi composta possivelmente em 1610, tendo sua primeira apresentação em 1611 para o próprio rei James no palácio de Whitehall e apresentando como protagonista Próspero, o antigo duque de Milão, traído e exilado numa distante ilha pelo irmão usurpador Alonso. Distante de seu ducado, Próspero dedicou-se às artes mágicas, aprendidas nos livros que levou consigo, livros que o ajudaram a dominar tanto o espírito do ar, Ariel, quanto o monstro primitivo da ilha, Calibã. Ao lado do mágico, sua filha Miranda também aguardava a libertação do cativo. A peça trata do naufrágio imposto por Próspero ao navio de seu irmão e de sua vingança contra a traição deste.

Visto como uma resposta à maior peça de seu precursor, o *Fausto* de Marlowe, por sua temática mística, ou ainda como um relato que problematiza as viagens de conquista pelo novo mundo, *A tempestade* é vista principalmente, por leitores e críticos, como a peça em que os elementos autobiográficos do autor mais se apresentam. Em 1610, possível ano de sua composição, *A tempestade* seria a última peça do dramaturgo – embora compusesse ainda mais duas ao lado de John Fletcher –, assim como o naufrágio do navio de Alonso seria o último feitiço de Próspero. Como já havia aparecido em outras comédias – *Como gostais* e *Muito barulho por nada*, entre outras – a relação entre pai e filha ganha destaque, especialmente no caso de Shakespeare, que havia perdido seu único filho homem e cuja filha mais velha já estava casada. (HOLDEN, 2001, p. 241) Porém, não é apenas nesses fatores familiares ou profissionais que *A tempestade* pode ser comparada à biografia do autor. Refletindo sobre essa tendência comparativa crítica, Park Honan, em *Shakespeare – Uma Vida*, aborda outro fator que reforçaria essa aproximação:

Mais ou menos como o dramaturgo, o mágico cria e disciplina um mundo quase ingovernável, conduz seu grupo ao longo de certas trilhas e põe os membros do grupo diante de situações às quais eles têm de reagir. A visão que o mágico tem da transitoriedade de todas as coisas, por exemplo, condiz com o ponto de vista que seu criador com frequência expressa, como quando Próspero pensa na dissolução do “próprio grande globo” e de nosso “espetáculo insubstancial”, que não deixará, por fim, “nem névoa atrás de si. Somos a matéria / de que os sonhos são feitos, e nossa vida breve / conclui-se no sono”. (2001, p. 447)

Como um mágico, como um feiticeiro, ou como um “anti-fausto”, para usarmos a expressão de Harold Bloom (2001, p. 803), Shakespeare e Próspero são respectivamente senhores de seus mundos imaginários e ficcionais. Shakespeare, ora autor ora diretor, no decorrer de sua experiência como homem de teatro em Londres, dirigiu sua própria companhia por mais de uma década, escrevendo, coordenando e, às vezes, também atuando. Mas assim como Próspero, Shakespeare renunciou com esta peça o fim de sua carreira dramaturgica. Fechando seu livro, *A tempestade* é a história de um mágico ou de um escritor que tem a ciência do quanto até mesmo o mais esplendoroso espetáculo precisa fechar suas cortinas.

Além disso, Próspero também seria a imagem de um deus que se sente cansado diante da autonomia de suas criaturas, como o próprio Javé bíblico. Sobre essa leitura específica da peça, recorreremos novamente a Marx. No artigo *Progeny: Próspero’s Books, Genesis and The tempest*, o crítico menciona uma série de conexões entre a peça de Shakespeare e o primeiro livro da bíblia, Gênesis. Conexões que, à luz da montagem de Greenaway, tornam-se mais claras. Como exemplo, a peça inglesa e o primeiro livro do Pentateuco começam com um cenário tempestuoso que tem no elemento líquido a origem do seu enredo. No filme, essa liquidez corresponde à primeira cena da película em que a escrita do livro e o pingo caindo sobre a água representam o início do processo criativo.

Também é interessante perceber como o espírito criativo necessita de uma audiência para que possa existir. Em *Deus – Uma Biografia*, Jack Miles, ex-jesuita norte-americano, propõe um estudo da construção dramática de Deus no Tanakh – a Bíblia Judaica que corresponde ao Velho Testamento cristão – em comparação com um estudo crítico literário de personagens como Hamlet ou Dom Quixote. Em suas reflexões, Miles conclui que o Deus do antigo testamento está bem longe da figura paternal amorosa apregoada pelo cristianismo. Egotista, raivoso, caprichoso e completamente ignorante da sua real natureza, o Javé judaico, na interpretação de Miles, vive a crise do monoteísmo. Por estar só, tem conhecimento de sua identidade, justamente por só poder se estabelecer em contato com outros iguais. Diferentes dos deuses gregos ou dos conjuntos divinos politeístas, que tem seus pares como amigos e amantes, Javé só tem sua criação, precisa dela, é carente da atenção dela e daí seu sofrimento, angústia e julgamentos extremados. É justamente essa necessidade de autoconhecimento que

o leva a criação de outros seres, para que no olhar alheio possa ele encontrar uma determinada forma de representação que indique qual é a sua natureza.

Entretanto, tal propósito é despedaçado no primeiro instante em que o homem, auto-imagem divina, não corresponde à expectativa de seu criador. Renegando a ordem divina, a criatura humana, igualmente não satisfeita consigo, almeja a condição divina, simbolizada pela árvore do conhecimento. Como Miles reforça, o Javé judeu é “*a contradição, está preso nela. Está preso, como Hamlet está preso – em si mesmo. Deus, como Hamlet, é amor, ódio e punição, está preso em sua multiplicidade*”⁵. Segundo o crítico, essa é a dicotomia que torna o deus judaico tão humano, sua ambivalente capacidade para o amor e para o ódio. Mesma dicotomia que percebemos em algumas personagens de Shakespeare, como Hamlet pai, Próspero e, numa medida praticamente igualitária à divindade judaica em seu caráter sensível-terrível, Lear.

O ponto de Miles que nos interessa na leitura de *A última tempestade* é o quanto esse autoconhecimento pela presença do outro se configura de forma igualmente ambígua. Tanto pela relação que Próspero estabelece com suas criaturas como também por sua principal confidente, a filha Miranda. No filme de Greenaway, além desses correlativos humanos ou sobrenaturais, o monstro Calibã e o espírito Ariel, ele também possui um outro espelho no qual pode construir sua própria imagem: o livro no qual escreve. Por isso as diversas cenas, no filme de Greenaway, em que Próspero é expresso ocupado com seus escritos.

Essa dissociação do criador diante de suas criaturas, de Próspero diante de seus governados, é perceptível na longa tomada inicial, sem cortes, que corresponde aos créditos do filme. Nela, Greenaway caracteriza o que poderia ser a própria história da humanidade, como se originada na capa de Próspero. Ao redor deste, dançam bailarinos nus, que tanto atuam como seres primitivos da ilha dominada por Próspero quanto aludem ao ideal de beleza clássica. Numa outra acepção, a nudez também poderia corresponder ao estado primeiro de Adão e Eva ainda no Éden. Nessa primeira cena, que acompanha a caminhada de Próspero por danças primitivas, brincadeiras infantis e adultas, livros que passam de mãos em mãos, o próprio desenvolvimento dos homens por suas roupas, utensílios e objetos, o diretor parece montar uma possível imortalidade de Próspero que, assim como deus,

⁵ MILES, Jack. Deus – Uma Biografia. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 452.

perpassa a história, a cultura e as civilizações como caminhante passivo, testemunha dessas alterações sociais e humanas, porém não as acessando completamente. Entre as crianças que brincam com velhos e homens que dançam com mulheres, Próspero, um tanto trágico em seu isolamento, para usarmos a acepção de Frye do espírito trágico, é um deus sem irmãos, tendo em sua filha Miranda o único elo com uma humanidade que ele não mais compreende.

A análise de Marx se baseia na estrutura proposta por John Bender, no artigo *The day of the tempest*, que divide a peça em passado, presente e futuro, mesma divisão que o autor associa ao relato bíblico. Na peça de Shakespeare, o passado corresponderia a tudo o que aconteceu antes do enredo da peça, que é revelado por Próspero à sua filha Miranda. Esses eventos incluem tanto a morte de sua mãe, a traição do irmão Alonso e a rebelião anterior de Calibã. O presente apresentaria a própria ação da peça que inclui a vingança de Próspero e a relação de Miranda com seu primo Ferdinando. Já o futuro seria a deposição dos livros de magia do protagonista e o futuro retorno e eventual morte de Próspero.

Além dessas relações temporais – no caso bíblico o Gênesis seria o passado, o corpo de textos que compõem o velho e o novo testamento o “presente” de seus públicos originais, judeus cativos e cristãos do primeiro século, e o Apocalipse uma possível visão do futuro -, também há a relação entre a personagem Javé e Próspero. Este, assim como o criador judeu, é o criador de toda a ilha e dominador sobre os seres que nela já estavam. É também juiz e executor dos assuntos pendentes num senso de justiça nada neutro ou imparcial, algo que também lembra o deus bíblico. A estrutura presente da peça exhibe todas as personagens à frente e Próspero sempre observando tudo ao fundo, mesma relação com os feitos dos heróis israelitas que tinham a divindade como seu protetor divino.

Ao término de seu ensaio, que precederá o livro *Shakespeare and the Bible*, Marx menciona que a proximidade da peça de Shakespeare com a narrativa bíblica se dá porque ambas tratam de processo criativo, do duro conhecimento da independência da criação e de um julgamento do criador que, pelo menos em tese, pretenderia ser justo.

Genesis means beginnings, emergence, movement into time - from creator to creature, eternity to nature, word to flesh, signifier to signified, order to freedom. The divine gives way to the human, textual reproduction to sexual reproduction, omnipotence fantasies to power politics. *Genesis*, *The Tempest* and *Prospero's Books* all tell the story of an old magician creating a

world, seeing it is good, and not so good, fixing it as best he can, and then, with difficulty releasing it from his control.⁶

A partir dessa consideração de Marx, um adendo. Embora sejam lógicas e interessantes as relações que Marx traça entre as três obras em seu ensaio, parece que o objetivo final de seu estudo, mesma impressão sobre o livro *Shakespeare and the Bible*, visa apenas a comparação entre as obras. Que as estruturas da peça shakespeariana, que o livro bíblico e que o filme de Greenaway correspondam-se, relacionem-se, é fato, sobretudo após estudarmos a argumentação lógica e precisa do crítico. Entretanto, nossa questão vai ao encontro da reflexão sobre a pertinência de um estudo como esse. Questão que parece mais óbvia do que fato é.

Embora interesse a todo trabalho de crítica a comprovação de uma estrutura recorrente, devemos saber que a pertinência de um trabalho de crítica de arte está justamente, não em evidenciar as generalidades sobre determinadas obras, mas em aprofundar suas especificidades, aquelas características que fazem das três obras, obras autônomas, válidas e únicas em sua construção mítica, dramática e cinematográfica. Assim, ao invés de continuarmos nessa busca de possíveis relações, algo que nossa resenha dos comentários de Marx já efetuou, nos concentraremos naquilo que faz da película do diretor inglês uma obra que costure não apenas essa série de relações estruturais literárias, mas que igualmente apresente aspectos caros a nossa contemporaneidade.

3. A adaptação de Greenaway: o Próspero divino de a última tempestade

Peter Greenaway nasceu em 1942 em Newport, no País de Gales. Tendo vários filmes em seu currículo – dos quais se destacam *O livro de Cabeceira*, *8 mulheres e meia*, *O cozinheiro*, *A barriga do arquiteto*, *Afogado em número* e *O bebê santo de Mâcon* – é conhecido pela forma inovadora que trabalha tanto o roteiro de seus filmes, publicando-os

⁶ Site: <http://www.hull.ac.uk/renforum/v1no2/marx.htm>

Gênesis significa começo, emergência, movimento dentro do tempo – do criador para a criatura, da eternidade para a natureza, da palavra para a carne, do significante para o significado, da ordem para a liberdade. O divino dá lugar ao humano, a reprodução textual dá lugar a reprodução sexual, fantasias de onipotência dão lugar ao poder político. Gênesis, A tempestade e A última tempestade, todos contam a história de um velho mágico criando um mundo, vendo que sua criação é boa, e não tão boa, concertando-a, tão bem quanto pode, e então, com dificuldade, libertando-a do seu poder.

posteriormente como peças literárias, como também o aspecto plásticos de suas cenas. Antes mesmo de serem filmes, as obras de Greenaway são um estudo complexo das hibridizações possíveis entre diferentes mídias. Em todos eles, o diretor mistura técnicas cinematográficas, composições musicais inusitadas, imagens clássicas ou de composição própria, montagens digitalizadas, sobreposição de texto e imagem, entre outras, visando provocar em seu espectador um sentimento dissonante àquele produzido pelo cinema de massa, mais tradicional e linear.

O resultado é que, longe dos grandes públicos e festivais comerciais, os filmes de Greenaway são tidos como obras de arte, nunca facilmente acessíveis ou assimiláveis, mas sempre estimulantes. É o caso de *A última tempestade*, que mesmo sendo uma releitura da famosa peça de Shakespeare, foi criticado por seu “hermetismo” cinematográfico até pelos admiradores da peça de 1610. Entretanto, o que está em jogo num diretor como ele e num filme como *A última tempestade* não seria tanto o provocante e insuspeito anti-convencionalismo do diretor na escolha de cenário, enquadramento e mistura de várias mídias em sua película, e sim o despreparo do grande público face à uma película repleta de informações textuais e visuais que necessitaria de várias seções para ser basicamente compreendida.

Em sua adaptação, Greenaway usou boa parte do texto original. Embora tenha cortado determinadas falas de personagens coadjuvantes – que mais tinham a ver com a estrutura do drama e não com o desenvolvimento de personagens – o diretor foi exigente ao não diminuir as falas de suas protagonistas. Além do texto original, Greenaway sobrepôs a ele a descrição dos “misteriosos” vinte e quatro livros de Próspero, livros que dão título ao filme no original.

Na composição visual de seu filme, o diretor optou por uma estética teatral realista, na qual se percebe um cuidado primoroso com os cenários e com os ensaios dos movimentos e da coreografia das danças dos atores que interpretam os homens e mulheres da ilha bem como os espíritos como Ariel. Esse cuidado com o ensaio é perceptível nos planos-sequência em que os costumeiros cortes inexistem. Sobre a iluminação das cenas, há um barroquismo quase exagerado nos tons sempre fortes dos cenários e dos figurinos. Ao lado desse cuidado com os aspectos físicos mostrados no filme, várias cenas foram alteradas digitalmente criando um efeito de moldura dando a impressão ao espectador que está numa exposição de arte e não num filme. Em outras, houve uma sobreposição de texturas, cores e materiais visando ilustrar

as características dos vinte e quatro livros. Todas técnicas que reforçam o sentido narrativo, textual e pictórico do filme. Diante de *A última tempestade*, o espectador parece não compreender se vê um filme, uma série de quadros ou a escrita de uma obra literária na medida em que a película consegue, elegantemente, ser filme, pintura e livro. É também nessa sobreposição de diversos materiais que Greenaway reforça o subtexto de Próspero ser representado não apenas com um mago alquimista cercado de diferentes elementos, químicos e físicos, mas também como um criador soberano diante do cosmos criado por ele.

Essa relação do ato criador divino com o trabalho de composição artística é recorrente na obra do diretor. Em *O livro de Cabeceira*, por exemplo, filme de 1995, Greenaway abre a película mostrando uma cena em que sobre o rosto da protagonista, ainda criança, são escritos: “Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse [...] Se Deus aprovou Sua criação, Ele trouxe à vida o modelo pintado, assinando Seu próprio nome.” (COSTA, 2004, p. 409). Nesse exemplo, o diretor apresenta a divindade lado a lado com a figura do escritor, do pintor e também do diretor, ao compor imagens e signos textuais, assinando-os posteriormente com seu “nome”.

Em *A última tempestade* essa metáfora também é visível. A primeira cena do filme apresenta uma mão escrevendo em um livro. Este livro, com saberemos ao final, é o próprio livro da peça encenada. Assim, o que vemos já no início é o processo fílmico sendo retratado como um processo de escrita. Para o espectador, há a sugestão implícita de que a história a qual ele assiste está sendo, em tempo real, composta e registrada por esse escrivão.

Também é sintomático da proposta de Greenaway o ator John Gielgud fazer todas as vozes das personagens, mesmo as femininas. Em diferentes diapasões e variações sonoras, o famoso ator inglês dá voz a todas as angústias e ações de seus co-atores da ilha, com o poder não apenas de um diretor que dá instruções, mas de um múltiplo ser, divino ou mágico, que vivencia todas as experiências, que coloca uma parte de sua essência dentro de cada uma de suas criaturas. É como se o autor Próspero tivesse todo o controle de sua fábula, como se ele mesmo fosse o diretor desse espetáculo e interpretasse todos os papéis.

Embora apresente outros atores no elenco, são eles apenas coadjuvantes, todos eles, do grande espetáculo que está acontecendo dentro da mente do próprio escritor/demiurgo. Essa relação do controle lingüístico em consonância com o controle divino, já está sugerido no

primeiro relato da criação do Gênesis (1:1-2:3) quando deus cria todas as coisas ao ordenar-lhes oralmente. “E deus *disse*: ‘que haja luz’. E então houve luz”. A mesma relação entre a palavra e o ato criativo se dá no início do evangelho de João em que se escreve: “No início, era o Verbo”. Em *A última tempestade*, Próspero é apresentado com as principais características associadas à divindade cristã: a onisciência e a onipresença, a capacidade de tudo ver e de estar em todos os lugares, em todas as personagens, ao mesmo tempo. Algo já presente, mesmo que de forma indireta, na peça de Shakespeare.

Sobre esse fator, a presença da personagem como soberano divino da ilha é também uma forma de Greenaway aludir a capacidade criadora do próprio artista plástico, que faz uso de diversos materiais na composição de sua obra. O diretor faz isso por intensificar a presença de diferentes mídias presentes em sua película. Destaca-se que o que poderia ser apenas um mosaico caótico de diferentes materiais recebe, nas mãos de Greenaway, tratamento semelhante ao da composição alquímica ou mágica ou mesmo artística – palavras cuja raiz indica uso da técnica – ao construir esse grande painel, composto de inúmeras pequenas partes, que apenas reforçam a totalidade da imagem final. Na tradução dos *Livros de Próspero*, para uma edição especial da revista Zunai sobre a obra do diretor, Maria Esther Maciel, em nota introdutória escreve:

Os roteiros que o cineasta britânico Peter Greenaway escreve para seus filmes quase sempre incluem textos narrativos ou poéticos que desviam o leitor para um *topos* que escapa às demarcações do gênero e se abre para o campo da criação literária. Roteiros como, por exemplo, os de seus primeiros curtas ou o do longa-metragem *The Falls*, de 1980, chegam a ser inteiramente narrativos, configurando-se quase como novelas ou coleções de contos que, longe de apenas traçar textualmente as diretrizes para a realização dos filmes, assumem sua própria autonomia enquanto texto. O livro que se apresenta com roteiro do filme *Prospero's Books* (*A última tempestade*) é um compósito de diferentes modalidades textuais. Além de um ensaio do cineasta sobre o processo de criação do filme, pequenas narrativas ficcionais construídas a partir de alguns motivos shakespearianos extraídos da peça *A Tempestade*, na qual o filme é baseado, vêm compor o conjunto, ao lado de reproduções do próprio texto de Shakespeare e da presença de várias imagens extraídas do repertório canônico da história da arte ocidental.⁷ (2003, digital)

Evidentemente, Maciel alude tanto ao caráter intertextual do diretor, de privilegiar sempre uma leitura dialógica de seus textos fontes, que remete não apenas a seus próprios textos, mas a todo o corpus textual literário do ocidente. Também fica claro, o exercício

7

http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/fantasticos_livros_do_Prospero.htm

intermediático, contemporâneo, do diretor ao sobrepor diferentes artes, diferentes linguagens, num mesmo filme.

Além desses recursos usados por Greenaway, também é recorrente o uso de listas ou menções textuais numeradas, no decorrer de algumas de suas películas, visando estabelecer justamente o caráter linguístico de seus filmes. Essa característica foi estudada por Cláudio da Costa, no artigo *O livro e a escrita no cinema* (o caso Greenaway), publicado no compêndio *A historiografia literária e as técnicas de escrita – do manuscrito ao hipertexto*, organizado por Flora Sússekind e Tânia Dias. Em seu texto, Costa menciona que se em *O livro de cabaceira* (1995) o cineasta usou a numeração dos treze livros escritos sobre a pele, em *ZOO, um z e dois zeros*, fez uso das listagens alfabéticas e numéricas. Sobre a recorrência classificatória na obra de Greenaway, o crítico escreve:

São muitas as estruturas classificatórias, taxonômicas, catalogativas que um mesmo filme de Greenaway pode conter. Elas produzem diagramas que mapeiam um mundo que se desvia por via de falsas pistas e codificações problemáticas. A escrita diagramática de Greenaway envolve teatro, escrita alfabética, cinema, pintura, arquitetura; envolve diversos conhecimentos como a ciência natural, as matemáticas, os mitos. Ao mesmo tempo não é nenhuma dessas artes especificamente e não produz nenhum conhecimento de fato. A escrita da imagem em Greenaway é um complexo hipertexto que envolve, de maneira não-linear, todas as artes simultaneamente e pretende diagramar todo o conhecimento do mundo. (2004, p. 414)

Esse complexo hipertexto, segundo Da Costa, de Greenaway é ainda mais evidente quando estudamos as descrições dos vinte e quatro livros de Próspero. O que no texto de 1616 é nomeado num único verso de “Os livros de Próspero”, os quais ele não pode se afastar, no filme de Greenaway formam a própria estrutura da narrativa filmica na medida em que assistimos não apenas ao drama de Próspero, sua filha Miranda, o monstro Calibã e naufragos da ilha, mas também a composição de cada um desses livros.

São eles o *Livro da Água*, o *Livro de Espelhos*, o *Livro de Mitologias*, a *Cartilha das Pequenas Estrelas*, o *Atlas pertencente a Orfeu*, o *Livro Duro de Geometria*, o *Livro das Cores*, o *Livro da anatomia do nascimento*, de Vesalius, o *Inventário Alfabético dos Mortos*, o *Livro dos Relatos de Viajantes*, o *Livro da Terra*, o *Livro de Arquitetura e Outras Músicas*, o *Livro das Noventa e Duas Concepções do Minotauro*, o *Livro das Línguas*, o *Livro das Plantas Plenas*, o *Livro do Amor*, o *Bestiário de Animais do Passado, do Presente e do Futuro*, o *Livro das Utopias*, o *Livro da Cosmografia Universal*, o *Livro do Amor pelas*

Ruínas, as Autobiografias de Pasífae e Semíramis, o Livro do Movimento, o Livro dos Jogos e o Livro das Trinta e Seis Peças.

Todos eles possuem algumas características curiosas. Todos abarcam uma totalidade de conhecimento que pretensamente corresponderia ao próprio conhecimento divino sobre a terra, os elementos, as estrelas, os mitos, e outros conhecimentos necessários para o ato criativo. São saberes físicos, químicos, astronômicos, mitológicos, matemáticos, estéticos, mágicos, sobrenaturais, arquitetônicos, lingüísticos, biológicos, literários, históricos e também, Shakespearianos. O próprio Shakespeare aparece não apenas como o retratado no último livro, o *Das trinta e seis peças*, como também nas menções a peças como *Otelo* e *Sonho de uma noite de verão*.

Oito desses livros aludem diretamente ao uso que tal conhecimento teria na tarefa de Próspero de criar seu próprio cosmos na ilha em que está cativo. O terceiro deles, por exemplo, *O livro das mitologias* menciona que “Usando esse livro como um glossário, Próspero pode reunir, se assim desejar, todos os deuses e homens que alcançaram fama ou infâmia através da água ou através do fogo, através do engano, em associação com cavalos ou árvores ou porcos ou cisnes ou espelhos, orgulho, inveja ou gafanhotos”. Já com o décimo segundo, o *Livro da Arquitetura e outras músicas*, “Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as idéias arquitetônicas da Renascença”, justamente uma descrição que condiz apropriadamente com o cenário do filme de Greenaway.

Um outro aspecto interessante dos vinte e quatro livros é que eles abarcam praticamente todos os aspectos da literatura clássica, medieval e renascentista, ao lado também da mitologia bíblica. Assim, ao lê-los ou ao assisti-los, em meio à adaptação de *A tempestade*, acessamos as aventuras de Orfeu no mundo dos mortos, de Zeus nas Metamorfoses de Ovídio, a genealogia a partir do Adão bíblico e seu primeiro encontro com Eva, além das aventuras de heróis como Leda, Teseu, Dédalo, Ícaro e Ariadne e de deuses como Hera, Hermes e Hércules. Um exemplo dessa mescla cultural é penúltimo escrito, o *Livro dos Jogos*.

Este é um livro de tabuleiros de jogos com infinitas possibilidades de uso. O xadrez é um dentre os milhares de jogos do volume, ocupando apenas duas páginas, a 112 e a 113. O livro contém tabuleiros para serem jogados com fichas e dados, cartelas, bandeiras e pirâmides em

miniatura, pequenas reproduções de deuses do Olimpo, ventos em vidros coloridos, profetas do Antigo Testamento feitos de osso, bustos romanos, os oceanos do mundo, animais exóticos, peças de coral, cupidos de ouro, moedas de prata e pedaços de fígado. Os tabuleiros de jogos representados no livro abarcam tantas situações quantas experiências houver. Há jogos de morte, de ressurreição, de amor, de paz, de fome, de crueldade sexual, de astronomia, de cabala, de estratégias, de estrelas, de destruição, de futuro, de fenomenologia, de mágica, de retribuição, de semântica, de evolução. Há tabuleiros com triângulos vermelhos e negros, diamantes cinzas e azuis, páginas de texto, diagramas do cérebro, tapetes persas, tabuleiros em forma de constelações, animais, mapas, viagens ao Céu e viagens ao Inferno.

Como podemos perceber, há um esforço, ironicamente, enciclopédico por parte de Greenaway na composição desses volumes visando abarcar praticamente todos os conhecimentos humanos e não humanos da ficção ocidental. Intertextual em seu conteúdo e intermediário em sua forma, *A última tempestade* parece reunir em sua estrutura não apenas conhecimentos, mas também as técnicas possíveis de conjuração poética e fílmica.

Conforme Cláudio Da Costa, em seu filme Greenaway uniu belamente técnicas e composições passadas, até mesmo milenares, com a montagem e as técnicas digitais contemporâneas. O resultado é que no filme, passado e presente, tradição e experimentação tecnológica, estão amalgamados na criação de uma história que expressa tanto a fascinação pelo conhecimento dos antigos como também pela técnica contemporânea usada para expressar esse fascínio de sua protagonista. Na opinião do crítico, o filme criaria “elos e relações entre conhecimentos, técnicas e tempos distintos, como a pena e o computador, a escrita e a imagem, o cinema e o vídeo, fazendo surgir o movimento de pensamento que está entre as técnicas, nas dobras que o tempo da narrativa cria, nas pregas reticulares desse filme-hipertexto.” (2004, p. 410)

Retomando a noção de Nouvelle Vague, do fim da década de quarenta, Da Costa também argumenta que a técnica usada por Greenaway poderia ser chamada de “Câmera-Caneta”, técnica na qual imagens e palavras estão presentes na tela e geram não apenas estranhamento na observação do espectador como igualmente força-o a uma reflexão sobre a protuberância de imagens a que está assistindo. Entre o ler e o olhar, algo constante nos filmes de Greenaway, temos esse “filme-hipertexto”, em que uma mídia penetra a outra resultando numa expressão de arte moderna e criativa.

Se Próspero é o próprio Shakespeare, se aceitarmos a leitura um tanto ingênua apresentada anteriormente, também podemos dizer que ambos são o próprio diretor de *A última tempestade*. Essa distinção entre autor e personagem inexistente na obra de Greenaway,

na medida em que Próspero é autor, diretor, ator e cenógrafo de tudo aquilo que assistimos. Nessa acepção, também é colocada em cheque a distinção entre personagens literárias e a figuração do autor. Num século que matou o autor e que tentou, mas não conseguiu, matar igualmente a personagem, o diretor de *A última tempestade* nos apresenta uma obra em que processo artístico e resultado artístico se mesclam, dando origem aquilo que denominamos de “arte”.

Essa interpretação de um Próspero criador sendo criado por Shakespeare, ambos criados pelo próprio diretor do filme na adaptação fica evidente pela descrição do último dos livros de Próspero. *O Livro das trinta e seis peças*. Tendo a obra de Shakespeare o número de trinta e sete nos perguntamos por que aqui são trinta e seis. Falta uma. A primeira. Para ela “Dezenove páginas foram deixadas em branco para a sua inclusão. Ela é chamada ‘A tempestade’. O fólio é modestamente encadernado em linho verde-escuro, com uma capa de papelão onde se destacam as iniciais do autor, gravadas em ouro: W.S.”, revela o roteiro de Greenaway. *A última tempestade*, filme de Greenaway, agora virará a primeira das peças desse fólio, *A Tempestade*. Ironicamente, como a contemporaneidade pode ser, a última peça de Shakespeare foi a primeira a compor o folio de 1623. E ao término de seu filme, Greenaway assume a personalidade de Pierre Menard ou Borges, porém não como autor de Cervantes, mas como autor do próprio Shakespeare.

Referências Bibliográficas

- ALTER, Robert. KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DA COSTA, Cláudio. O livro e a escrita no cinema (o caso Greenaway). In: SÜSSEKIND, Flora. DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita – do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 409-423.
- FRYE, Northrop. *Código dos Códigos – A Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LEÃO, Liana de Camargo. Shakespeare no Cinema. in: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (org) *Shakespeare – Sua época e sua obra*. Curitiba, editora Beatrice, 2008, p. 265-300.

LEWIS, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. New York: Oxford University Press, 1971.

MARX, Steven. *Shakespeare and the Bible*. New York: Oxford University Press, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *O cinema é uma arte a ser inventada*. Disponível em:
<http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/index.htm> Acesso em:
01 set. 2009.

MARX, Steven. *Progeny: Prospero's Books, Genesis and the Tempest*. Disponível em:
<<http://www.hull.ac.uk/renforum/v1no2/marx.htm>> Acesso em: 01 set. 2009.

MILES, Jack. *Deus – Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

ABSTRACT: This paper will study the adaptation of the play *The tempest*, by Shakespeare, made by Peter Greenaway and will comment some of the movie strategies used by him in the conception, direction and edition of his *Prospero's Books*, of 1991. In a clear inter-textual exercise, the director creates a description of the famous Prospero's magical books, twenty-four documents that dialogue with the plot of the Shakespeare's play. In other hand, the filmic technique of him connects text, image and movie in a work that results multiple in our analyses.

Key-words: Shakespeare; Motion picture adaptation; Inter-textuality

O teatro e a tradução nas produções benjaminianas

Luciana Maia Borges¹

RESUMO: O trabalho discute o pensamento do filósofo Walter Benjamin (1892-1940), a partir dos artigos “O que é o teatro épico?” e “A tarefa-renúncia do tradutor”. O objetivo é refletir sobre a significação da tarefa do tradutor teatral para Benjamin. O estudo também faz um entrelaçamento com a produção de outros teóricos que, assim como Benjamin, teceram reflexões sobre o teatro e a tradução, caso de Antonin Artaud, Roland Barthes, Lawrence Venuti e Hans-Thies Lehmann.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Tradução; Teatro.

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (Antonin Artaud)

Onde se traça a linha divisória entre as línguas? entre as culturas? (Homi K. Bhabha)

Introdução

Walter Benjamin escreveu um artigo, intitulado “Was ist das epische theater?”, em 1931, traduzido como “O que é o teatro épico?” (1985), no qual se dedicou ao teatro realizado por Bertold Brecht. Oito anos depois, redigiu uma segunda versão com conteúdo praticamente idêntico ao primeiro, no entanto com uma forma mais fragmentada e dividida, próxima de seu estilo exposto em “A origem do drama barroco alemão” (1984) [*Der ursprung des deutschen trauerspiels*] (1925)], “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*] (1936)] e “Sobre o conceito da história” (1994) [*Über den Begriff der Geschichte*] (1939)]. O texto recebeu o mesmo título do anterior. Primeiramente, proponho-me a fazer um estudo da concepção teatral de Benjamin

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

a partir dos dois textos referidos, analisando suas idéias e defesas acerca do fazer teatral. Em seguida, pretendo refletir sobre uma outra produção de Benjamin, o texto intitulado “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), traduzido por Susana Kampff Lages como “A Tarefa-Renúncia do Tradutor” (2008), que consiste em considerações tecidas por ele sobre a atividade tradutória, publicado primeiramente no prefácio do livro em que traduziu os *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, em 1923.

O objetivo é refletir sobre a significação da tarefa do tradutor teatral para Benjamin, inserindo a discussão em uma concepção que envolve não apenas a tradução interlingual, como também a intersemiótica, nos termos em que as mesmas foram definidas por Roman Jakobson, no texto “Aspectos lingüísticos da tradução” (1971) [“On linguistic aspects of translation” (1959)]. Nela, a tradução não se constitui somente na transferência de signos verbais de uma língua para outra, havendo igualmente um processo de tradução quando se transfere, por exemplo, um texto dramático para a cena teatral, ou seja, quando ocorre a transferência de signos de um sistema semiótico para outro. Cito um único exemplo em meio de muitos, que foi a tradução que o Grupo Galpão fez da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, em que adaptou toda a peça para o contexto do sertão mineiro atual, utilizando-se de elementos circenses, linguagem tipicamente mineira, cantigas de roda e a voz de Guimarães Rosa como narrador. Este trabalho foi motivado por encenações como essa, a fim de buscar um instrumental teórico que me permita julgar com mais pertinência o processo de passagem do texto dramático para o teatral, o qual constitui um exemplo de tradução intersemiótica.

Outro objetivo a ser contemplado é entrelaçar o pensamento de Benjamin e os de outros teóricos que, como ele, teceram reflexões sobre o teatro. Trabalharei, para tanto, com as idéias defendidas pelos intelectuais Antonin Artaud, em *O Teatro e seu Duplo* (2006) [*Le Théâtre et son Double* (1964)], e Roland Barthes, em *Escritos sobre Teatro* (2007) [*Écrits sur le Théâtre* (1984)].

1. O teatro épico na concepção de Walter Benjamin

Walter Benjamin, no artigo “O que é o teatro épico?”, faz uma crítica aos espetáculos de teatro tradicionais que estavam sendo apresentados na Alemanha em seu tempo, ou seja, na primeira metade do século XX, afirmando que eles só faziam “alimentar uma maquinaria já caduca” (BENJAMIN, 1985, p. 202).

Para ele, o dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956) assumiu uma posição inversa desse teatro, ao procurar retirar do público a ilusão de que o teatro naquela época se baseava no texto. O público, inclusive, não seria alimentado de ilusões na hora da encenação, para que guardasse o devido distanciamento do palco e, assim, estivesse capacitado a tomar uma posição crítica. Tal atitude, no entender de Benjamin, seria aproximar o ator da tarefa do filósofo, como recomendava Brecht:

Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose. [...] Ele deve contentar-se em mostrar sua personagem, ou, mais exatamente, não contentar-se em vivê-la; o que não implica que permaneça frio enquanto interpreta personagens apaixonadas. Apenas, seus próprios sentimentos nunca deverão confundir-se automaticamente com os de sua personagem, de forma que o público, por seu turno, não os adote automaticamente. O público deve desfrutar nesse ponto a mais completa liberdade (BRECHT citado por MAGALDI, 1986, p. 31).

Benjamin corrobora com a afirmação de Brecht, ao comentar sobre a necessidade de reflexão do ator sobre o seu papel:

O ator tem de mostrar alguma coisa e ele tem de se mostrar. Ele naturalmente mostra a coisa ao se mostrar e ele se mostra ao mostrar a coisa. Embora isso coincida, não deve, contudo, coincidir de modo tal que desapareça a diferença entre essas duas atividades. Em outras palavras: o ator deve reservar-se a possibilidade de, num dado momento, saltar com arte fora do seu papel. Ele não deve deixar que lhe seja retirada a possibilidade de, num dado momento, fazer o papel de quem reflete (sobre o seu papel) (BENJAMIN, 1985, p. 217).

Constituir o teatro como um espaço de reflexão era um objetivo importante para Benjamin. O filósofo, em outro artigo, intitulado “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*] (1936)], disse que não há mais a presença do narrador entre nós, tornando-se ele “algo de distante, e que se distancia ainda mais”. Sua visão, de fato, mostra-se deveras pessimista:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (p. 197-198).

A principal causa de tal ocorrência estaria no simples fato de não termos mais experiências para narrar. Acredito que talvez ainda haja um espaço que contribua para a possibilidade de um resgate da experiência narrativa; um espaço onde seja possível a presença de narrador e espectador. Mergulhados na experiência, ambos confundem os papéis por eles ocupados, alternando-os. Um espaço onde é possível dar livre rumo à imaginação, com uma participação coletiva. Esse lugar é o teatro. É no teatro que podemos resgatar a falta da experiência comunicável, contato humano e imaginação. Lá ainda é possível contar histórias extraordinárias ao público, travando uma relação física e direta com o mesmo. Pode ser esse o motivo pelo qual Benjamin conferia tamanha importância ao fazer teatral.

Seguindo essa linha de raciocínio, para ele a atuação dos atores não era um fim, mas um meio:

A tarefa maior de uma direção épica é dar expressão à relação entre a ação encenada e aquela que se dá com o próprio ato de encenar. Se todo o programa educacional marxista é definido pela dialética que impera entre o ato de ensinar e o ato de aprender, então no teatro épico aparece algo análogo com o confronto permanente entre o que é mostrado no processo cênico e o comportamento em cena. O mandamento supremo desse teatro é que “aquele que mostra” – o ator enquanto tal – “seja mostrado” (BENJAMIN, 1985, p. 209-210).

Dessa maneira, um teatro que se amparasse somente no texto dramático para a criação artística não daria conta de realizar a ação da cena e, ao mesmo tempo, refletir sobre si próprio.

A crítica a uma atitude demasiadamente servil do teatro diante do texto foi pauta de outros pensadores que defendiam o teatro de vanguarda na primeira metade do século XX. Antonin Artaud, em *O Teatro e seu Duplo* (2006), à semelhança de Benjamin, achava que o teatro deveria se desvencilhar do campo literário, ao qual se manteve subserviente durante um longo tempo. Ele enfatizou ainda mais o caso do teatro ocidental, que deveria dialogar mais com outras formas artísticas, tais como a música, a pintura, a dança e outras manifestações artísticas. Não se tratava, no entanto, de abolir o texto do teatro, mas de dar igual espaço a outras expressões da arte de forma que o teatro finalmente saísse do domínio da representação de diálogos. É o que afirmou Artaud no seguinte trecho, quando elogiou o teatro oriental de Bali, por não seguir tais prescrições ocidentais:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da idéia do texto realizado (ARTAUD, 2006, p. 75).

Tal opinião também coincide com a de Roland Barthes que, como é possível ler no livro dedicado inteiramente ao assunto, *Escritos sobre Teatro* (2007) [*Écrits sur le Théâtre* (1984)], acreditava que o texto podia até tornar-se limitador para o teatro e para o artista em cena:

Em tudo isso, o texto é ao mesmo tempo inútil e tirânico. Entregues a uma fome sem medida, as palavras parecem de início sempre necessárias, e, num primeiro movimento, não ficamos longe de justificar o texto mais irrelevante. Dê à laringe de um grande trágico uma linguagem vazia, dela ele extrairá teatro, apesar de tudo (BARTHES, 2007, p. 91).

A ênfase contra o domínio absoluto do texto no teatro se deve ao fato de ele ter contado por muito tempo com a peça escrita como única fonte principal de inspiração para o teatro. Devido a isso, os autores acima citados defendiam a utilização de outros recursos cênicos no palco. Para Benjamin, o problema estava no fato de que o teatro perdera sua proximidade com a vida, baseando-se excessivamente na teoria e afastando-se cada vez mais da existência humana. E para que o teatro conseguisse elaborar um novo palco, a criação da peça precisaria ter todas as liberdades frente à criação literária. Uma criação literária com tal liberdade poderia até incluir gestos, apesar de não parecer uma produção poética ou literária em seu sentido tradicional. Talvez seja a partir daí que Benjamin extraiu sua conclusão sobre qual deveria ser o grande papel do texto dramático: ao invés de ilustrar ações, interrompê-las (p. 204). Os gestos seriam tanto mais incisivos quanto mais a ação fosse interrompida. Razão por que a ação deveria estar em primeiro plano no teatro épico. Por essa ordem de considerações, o teatro não representaria ações, mas situações. Dessa forma, ele manteria ininterruptamente uma consciência viva e produtiva do que é teatro, despertando no público não um sentimento de complacência com o que está sendo encenado no palco, mas sim uma sensação de distanciamento, um espanto:

Essa consciência dá-lhe condições de tratar os elementos da realidade no sentido de uma experimentação: e é no fim, não no começo dessa experiência, que estão as situações. Elas não

são, portanto, levadas mais para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como situações reais, mas isso não com auto-suficiência como no teatro naturalista, mas com espanto. (...) Desperta o interesse naquele que se espanta (BENJAMIN, 1985, p. 204-205).

Pensando qual seria o público ideal desse teatro épico, Benjamin afirma que:

O teatro épico volta-se para interessados que ‘não pensam sem algum fundamento’. Mas essa é uma atitude que eles compartilham inteiramente com as massas. No empenho de interessar tecnicamente essas massas pelo teatro, mas nem um pouco por meio da ‘formação acadêmica’, o materialismo dialético de Brecht se impõe de modo inequívoco (p. 205).

Fica claro, portanto, que o teatro épico é um teatro de revolução, conscientizado, com vontade política e virado para as massas. Note-se que, para isso, seria ideal, inclusive, mudar a própria estrutura espacial clássica do teatro, que tende a abrir uma enorme distância entre o palco e o público:

Definir em torno do que gira o teatro épico pode ser feito mais facilmente a partir do conceito de palco do que a partir do conceito de um novo drama. O teatro épico faz justiça a uma circunstância a que se prestou pouca atenção. Ela pode ser caracterizada como o aterramento do fosso da orquestra. O abismo que separa os atores do público como os mortos dos vivos, o abismo cujo silêncio eleva o sublime da representação e cuja ressonância eleva o fascínio da ópera, este abismo que carrega do modo mais indelével os rastros de sua origem sacra, este abismo vem perdendo cada vez mais o seu sentido. O palco ainda está num plano mais elevado. Mas não se eleva mais a partir de uma insondável profundidade: tornou-se um pódio. Peça didática e teatro épico são tentativas de se instalar sobre este pódio (p. 218).

Cada um a seu tempo e em seu lugar, tanto Artaud, como Barthes e Brecht defenderam enfaticamente a necessidade de uma nova relação do teatro com o espaço que ele ocupa. Hoje, tentativas de novos meios de se pensar a estrutura espacial na qual o teatro se encena são muito comuns, experimentações essas que começaram a ser feitas expressivamente a partir dos anos 1970, quando o teatro passou a sofrer uma série de mudanças no contexto mundial (CARVALHO citado por LEHMANN, 2007, p. 7), começando sobretudo a dialogar com muitos outros campos artísticos, como as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o vídeo e a performance. Segundo Hans-Thies Lehmann, no livro *Postdramatisches Theater*, de 1999, traduzido por *Teatro Pós-dramático* (2007), é nesse momento que o teatro dramático abandona o primado do texto, motivo pelo qual defende que, a partir de então, esse teatro fragmentado, que explora as diversas intermedialidades, deveria ser cunhado de “teatro pós-dramático” (p. 19). Pode-se imaginar que tal tendência do teatro contemporâneo deu-se início a partir das defesas de uma mudança do fazer teatral postuladas pelos autores aqui estudados.

É possível ainda traçar um paralelo acerca dessa característica do teatro contemporâneo com uma idéia exposta por Benjamin em outro trabalho. Talvez, se na sua reflexão, que tece sobre alegoria, em *A Origem do Drama Barroco* (1984), pudermos pensar no teatro também como uma alegoria para a vida, então arrisco dizer que o teatro contemporâneo, completamente fragmentado, encontra-se no caminho certo, já que “para construir a alegoria, o mundo tem que ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 40).

2. A concepção de tradução poética de Walter Benjamin

No prefácio que Walter Benjamin compõe para a tradução que fez do livro de Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, ele começa a questionar para quem se dirigiriam as traduções: seria a um leitor que compreende ou não o texto original? Tal questão é, na verdade, uma provocação, pois Benjamin defende que, se a obra poética não é criada para o leitor, a tradução, que também é uma criação, da mesma forma não deveria ter em mente para quem ela se destina. Além da defesa do esquecimento de se levar em conta o destinatário da tradução, Benjamin levanta outra questão: sabe-se que o essencial de uma obra não é aquilo que ela comunica, ou seja, o seu enunciado. Então por que a tradução deveria se preocupar com tal coisa? Sendo assim, Benjamin alega que a tradução é uma forma (BENJAMIN, 2008, p. 67).

A tradução, desde logo, procuraria alcançar sua forma a partir da forma do original. E as boas traduções fazem um grande feito: são responsáveis pela continuação da vida das obras de arte. Através das traduções, “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (p. 69).

Conseguindo então o vasto desdobramento da obra original, a tradução tem o poder de apresentar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Tal reflexão leva Benjamin a fazer a seguinte afirmação: “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (p. 70). Benjamin

deixa claro que, com isso, ele não quer retornar à acepção antiga da tradução como a “transposição mais exata possível da forma e do sentido do original” (p. 70) e explica-se:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação (p. 70).

Para que haja a continuação da vida da obra de arte, é necessário, pois, que o original se modifique, já que tudo o que vive é sempre transformado e renovado.

Além das mudanças normais pelas quais o original sofre organicamente, ocorre outro tipo de transformação:

Também existe uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram: elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências explícitas podem destacar-se *ex novo* daquilo que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (p. 70-71).

E não é só a linguagem do autor original que pode se tornar arcaica, a do tradutor também:

Da mesma forma com que tom e significado das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do tradutor se transforma. Pois enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação (p. 71).

Afinal onde estaria a afinidade entre duas línguas? Não em sua semelhança, mas no fato de que elas designam “uma só e a mesma coisa” (p. 72). Algo que nenhuma delas poderia alcançar sozinha, “mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: na pura língua” (p. 72). Seria exatamente na intenção que se tornaria possível diferenciar o designado do modo de designar, ou seja, o conteúdo da forma. E é através da constante transformação dos modos de designar que as línguas – as quais quando tomadas isoladamente mostram-se incompletas – são capazes de emergir como língua pura.

Benjamin então conclui:

Portanto, a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte – não nega seu direcionamento a estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura de linguagem. Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua (p. 73).

O autor explica, em termos práticos, que é possível saber qual o elemento essencial que a tradução carrega observando-se o que naquela obra não poderia ser retraduzido. É a esse elemento que se dirige o trabalho do verdadeiro tradutor.

A tradução, conseqüentemente, “é uma forma própria”, assim como “também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria” (p. 74-75). A intenção do autor e a do tradutor também são diversas: “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (p. 75). A tradução então se encontraria, para Benjamin, a meio caminho da poesia e da doutrina. O que faz sentido, já que ela é ao mesmo tempo criação e reflexão sobre uma obra já criada. Pensando nisso, Benjamin faz bem ao afirmar que os conceitos já tão discutidos dentro dos estudos da tradução, os de fidelidade e liberdade, não serviriam para essa teoria “que procura na tradução algo mais do que a mera reprodução do sentido” (p. 76). Aliás, Benjamin argumenta perfeitamente que a noção de fidelidade não produz efeito sobre a reprodução do sentido: “A fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Pois, em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado” (p. 76). Na verdade, Benjamin alega que as palavras carregam consigo uma tonalidade afetiva e “precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido” (p. 77). Pode-se concluir, portanto, que “precisamente por isso, ela [a tradução] deve abstrair do propósito de comunicar” (p. 77).

Fica claro, agora, o que Benjamin entende por tradução e qual a tarefa do tradutor: “A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original” (p. 78). O tradutor renuncia à busca do significado para enfim conseguir criar uma obra que irá enriquecer aquela a partir da qual foi inspirada.

Tais reflexões de Benjamin constituem-se extremamente atuais no campo dos estudos da tradução. Assim como ele defendia que a tradução era uma forma própria e reconhecia a tarefa do tradutor, Lawrence Venuti, em um estudo recente, mostrou-se a favor de traduções que não encobrissem seu caráter derivativo como obra, a fim de valorizar o trabalho tradutório. Venuti, no livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995),

criticou o modo como as traduções tinham sido feitas até então no contexto anglo-americano: traduções fluentes, transparentes, no sentido que não causavam estranheza aos leitores da língua-meta, dando a impressão de que o que se estava lendo não se tratava de uma tradução, vinda de outro país com uma língua e cultura estranhas àquele público. Os parâmetros de julgamento da qualidade dessas traduções, nesse momento, se pautaram exatamente naqueles que as condicionaram. A tradução era vista como Norman Shapiro a descreveu: “como a tentativa de produzir um texto que seja tão transparente que não pareça que tenha sido traduzido” (SHAPIRO citado por VENUTI, 1995, p. 1). Venuti reivindicou então o fim das tentativas de se tornar o tradutor invisível para que, pelo contrário, seu trabalho de criação permaneça claramente visível e possa ser reconhecido.

3. A tarefa do tradutor teatral

A partir das considerações feitas anteriormente acerca do pensamento de Benjamin sobre o fazer teatral e o trabalho tradutório, resta pensar qual seria afinal a tarefa de um tradutor teatral. Tenho a impressão, na verdade, de que os artigos de Benjamin sobre o teatro épico e a tarefa do tradutor não estão muito distantes entre si, já que, se olharmos com atenção, veremos que em ambos o autor defende uma maior liberdade para a criação, isto é, para uma criação teatral que não se limite pelas linhas do texto e para uma criação tradutória que não se limite na reprodução de significados a fins comunicativos.

Da mesma forma, poderíamos também afirmar que Benjamin acredita que o teatro não foi feito para simples comunicação de uma ação ao público, mas antes para poder ser uma experiência que vai muito além, que entra no âmbito do aprendizado e reflexão sobre a sociedade e a vida de homens e mulheres. E não seria errado dizer que para Benjamin um bom tradutor não é aquele que se circunscreve somente àquilo que seu texto original diz, mas sim aquele que igualmente vai além do original, ultrapassa-o, amplia-o, dando outras formas e sentidos a ele.

Acredito, portanto, que a tarefa do tradutor teatral, de acordo com as reflexões de Benjamin, seria a mesma de qualquer tradutor que tenha uma obra de arte em mãos. Isto é, criar, a partir de um texto teatral primeiro, um outro texto, renovado, mais rico, mais amplo dentro de seu próprio contexto. Um segundo texto dramático, que em uma nova língua, ganharia novas formas, cores, sentidos, elementos. Um novo teatro, quando é o caso da tradução intersemiótica, que emerge dos signos textuais para alcançar o espaço físico. Nesse processo tradutório, o da transmutação semiótica, as possibilidades de transcendência do original são infinitamente maiores, pois há uma dupla liberdade: a de criar uma nova obra a partir do original, ganhando outros contextos, sentidos e intenções. Ao sair do “textocentrismo”, que foi repellido por Benjamin e outros estudiosos citados, e que ainda permanece em debate no contexto do teatro pós-dramático, tornou-se possível alçar o seu campo de criação para outras possibilidades artísticas, pensar na tradução do texto para o palco e levar em conta o cenário, iluminação, figurino e as possibilidades gestuais dos artistas, bem como o diálogo com outras artes, entre as quais a dança, a música, o vídeo e as artes plásticas, por exemplo. Enfim, quando falo em tradução intersemiótica, com a riqueza de signos que podem ser utilizados, a probabilidade do encontro de novas formas, sugerido por Benjamin, na tradução, torna-se extremamente significativa.

Nessa perspectiva, ao invés de a crítica questionar se o tradutor foi fiel ao original, ela passará a avaliar a nova criação, que, apesar de ter sido feita a partir de uma primeira, desde que passou a existir já é outra, independente e em total estado de liberdade.

Benjamin, entretanto, ainda acreditava numa certa fidelidade à obra original ao afirmar que a literalidade e a liberdade deveriam andar juntas. Mas, apesar de haver em seu pensamento a crença em alguma fidelidade, esta passa por apenas um ponto de uma reta infinita, como explica muito bem através da metáfora em que mostra a tradução como uma obra que apenas toca no original, como uma tangente em um círculo:

Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 1985, p. 79).

Conclusão

Para concluir, apenas acrescento que o teatro e as práticas tradutórias no contexto contemporâneo têm seguido um rumo bastante coerente com os argumentos expostos neste trabalho.

Na área dos estudos da tradução, citei o trabalho de Lawrence Venuti, que, assim como outros pesquisadores do campo, procuram dar maior visibilidade à tarefa do tradutor. Já no campo teatral, como mencionei anteriormente, o palco nunca mais continuou o mesmo depois de Brecht. Benjamin tinha razão quando afirmou que o teatro já não suportaria mais sua estrutura clássica e precisaria seguir novos rumos para sobreviver. Seguir o rumo de Brecht, era o que ele queria dizer. O que foi feito. Hoje o teatro ainda tem um lugar no campo experimental, se solidificando cada vez mais como um espaço fragmentado, que rejeita sua totalização e busca linguagens heterogêneas para resistir ao que Lehmann (2007) chama a nossa sociedade contemporânea – uma “sociedade do espetáculo” (p. 8).

Esse teatro fragmentado, aliás, combinaria adequadamente com o estilo textual de Benjamin, que preferia o tratado à escrita sistemática, buscando sempre escrever de modo fragmentário, obrigando o próprio leitor a tecer a sua cadeia de significados. O teatro contemporâneo busca exatamente isso: a passagem do público de meros espectadores a narradores, construindo histórias, através de situações mais que de ações, e passando-as adiante. É nesse lugar, portanto, que poderemos reencontrar o narrador que Benjamin (1994) afirmou já estar perdido há tanto tempo atrás. Também penso que a tradução do teatro contemporâneo não poderia seguir uma linha diferente, daí vermos com frequência peças sendo encenadas a partir de diferentes obras, com outros objetivos, contextos, lugares, misturando-se vozes diferentes, meios artísticos diversos, em épocas distintas. Estabelece-se assim o contato com o Outro, mais uma preocupação de Benjamin em seu trabalho.

ABSTRACT: This article discusses the thoughts written by the philosopher Walter Benjamin (1892-1940) from the texts “What is epic theater” and “The task of the translator”. The intention is to reflect upon the signification of the task of the theatrical translator in Benjamin’s opinion. The study also intercosses the reflections of other theorists who wrote about theater and translation as well, which is the case of Antonin Artaud, Roland Barthes, Lawrence Venuti and Hans-Thies Lahmann.

Key-words: Walter Benjamin; Translation; Theater.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (1ª versão: um estudo sobre Brecht). In: KOTHE, Flávio R. (Org.). Coleção grandes cientistas sociais: Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985. p. 202-212.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (2ª versão). In: KOTHE, Flávio R. (Org.). Coleção grandes cientistas sociais: Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985. p. 212-218.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: Lingüística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

85 anos

Carina Lessa*

Não há caos sereno que tire de dentro de mim o mistério, o animal indomavelmente farto. Cheio de prenúncio. O mistério me anuncia. Desfalece sobre o impasse de reproduzir o que é vasto. Mas não aflora o desfavorável causador dessa ânsia que me morde.

Hoje, descontente. Não descontente, porque essa é a visão que se tem sobre ele. Digo isso para não lhe faltar sentimentos. Um observador sempre acolhe o diálogo da expressão. Sim. Talvez houvesse uma expressão de dor. Algo como transferível para o girassol que seca e não se sente. Seca e fica negro. Morre. Sim. O homem carregava a dor. Uma dor contida. Saliente pelos cílios, mas contida.

Nos braços, o peso das sacolas do mercado. Caminhava desconcertando qualquer coisa. Qualquer sensação de absoluto. Ninguém enxergava. Nem o corpo era visto. Era como um gigante numa multidão cega.

As sacolas eram carregadas...

No compasso dos paralelepípedos, o homem. O olhar fazia uma circunferência ambulante, quase catatônica. Chegou. Gesticulou um bom dia para o porteiro. Depois do elevador, em casa.

Fica em sossego. Exceto pelos ratos que não param de roer-lhe a alma. Roem-lhe ainda as roupas não lavadas, sempre cobertas de pó. Chegará a noite. A respiração prenunciava. Algo terá que ser feito. Inundava todo o corpo de sorrisos. Sorrisos disfarçados, tão oblíquos quanto o movimento dos pombos. O corpo já perambulava toda a eloqüência de gestos. Parecia tremer pela vontade. Vontade vazada, exuberante.

De modo que não escape nada da alma mutilada, é preciso observar. O homem parece ter olhos multifocais. Exerce fascínio, repulsa. Na rua, uma pomba voa ladeando o muro. Ele vê. Mentaliza o movimento oblíquo da ave. Talvez tenha suspirado. Sente-se comprimido pelas árvores. Tudo isso dá certa ansiedade. Respira. Também transpira como se quisesse satisfazer perspectivas em si mesmo.

O homem se chama Roberto, ninguém sabe. Abre as sacolas. Põe a mesa. Geléia, suco, pão fresco. O café está pronto na cafeteira. Senta-se. Olha ao redor. Tudo parece chapiscar com o frescor do vento e com a luz solar matutina. O olhar acaricia tudo com delicadeza. Roberto escorre uma lágrima. Paralisa. Com uma expressão sem cor. Os olhos são fechados. Parecem tremer a pálpebra. A cabeça declina. Estanca. O vento ainda balançava os cabelos brancos anuviados.

*Mestranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Monólogo de um náufrago

(Janete Santos)

Há três dias que o mar está calmo, silente, mas bem o sei traiçoeiro como minhas incertezas apaziguadas pelo marasmo das circunstâncias. O céu parece mais próximo à minha cabeça esquecida sobre esse pescoço que, mesmo incontinente, ainda conecta-a ao corpo sem atitude. Meu bote balança suavemente e por ele me deixo balançar também: é o que me resta nessa vastidão de água e de pensamento absorto na solidão. As águas turvam-se às vezes. Penso então que estou avançando para algum lugar. Percebo, porém, que são apenas reflexos de nuvens seguindo seu caminho, enquanto eu, sozinho, pareço planar sem sair do lugar. Do céu não vem nenhuma voz; do mar, nenhum rugido de motor; das profundezas, nenhuma criatura curiosa veio me abordar. Golfinho algum quis fazer-me companhia. Tubarões! Tubarões bem poderiam me seqüestrar dessa compressão de vida diante de horizontes invisíveis. Não, não, dissipe-se tal pensamento e que os deuses não o considerem! Quero viver, mesmo sem rumo, acho que quero viver. Continuem os tubarões em suas caçadas, bem longe de meu bote. Descansa, pensamento, como descansa meu corpo nesse colchão ao léu e aproveita para observar as estrelas _ é noite! Quando terias ocasião tão propícia para admirar seu extraordinário brilho na tua vida ordinária?! Bem sabes que as estrelas são indiferentes à nossa curiosidade, pois se esta se dissolve, elas, diferente das celebridades, que disso dependem, continuam a brilhar seguindo altaneiramente seu curso de vida ou de morte. Aprende com elas. Pensa que, no continente, a bolsa de valores não despencou devido a tua ausência e o número de mendigos não se alterou por isso. Por que te desesperarias por estares longe da terra e sem contato com os de tua espécie? ... Aff... Ufa... Não sei mais quantos dias se passam. Não sinto mais minhas pernas devido à minha falta de atitude, ou à falta de água, ou de comida, ou devido ainda ao excesso de sol, ou de silêncio, de quietude, ou de vazio... Meu cérebro vai desfalecendo por falta de oxigenação, mas _ oh, céus! _, se possível for, que se registre, para quem interessar possa, que minha *causa mortis* foi principalmente a falta de esperança, esperança que aquela onda ao longe, evoluindo em minha direção, de vez afogará.

Hoje lhes conto a história, ou pelo menos a parte que sei, do Dr. Marcelo Diedrich. Espere! Doutor não, seu Marcelo Diedrich, pois ele não gostava de ser chamado de doutor. Quanto a isso, ouvi somente uma vez ele dizer que não era doutor. Penso que preferisse médico Marcelo, mas como soava estranho, deixava pelo seu Marcelo mesmo.

De seu passado, sei o que todos no hospital sabem. Seu Marcelo nasceu no Paraná. Não sei exatamente em que cidade, mas deve ter sido uma daquelas que só quem já foi ou é de lá lembram o nome. Ele estudou medicina em Londrina e, pouco após sua formatura, conseguiu um emprego num grande hospital em São Paulo. Lá ele trabalhava com pacientes com câncer. Não sei dizer exatamente como se chama o médico que trata de pacientes com câncer, mas sei que seu Marcelo era muito bom no que fazia. A parte que eu não sei é como um médico famoso em São Paulo veio parar aqui neste hospital que mal tem maca para os pacientes que chegam.

Na época em que seu Marcelo estava para chegar, Dr. Honorato, o diretor do hospital, pediu para todos os funcionários que não perguntassem a ele sobre sua vida no sul. Dr. Honorato tinha medo de que seu Marcelo se arrependesse e quisesse voltar para São Paulo. Disso sei porque ouvi duas enfermeiras comentando a respeito na época.

A expectativa criada por todos no hospital era a de um médico metido, daqueles que vem do sul e acham que todos aqui são burros e atrasados. Eu já estava acostumado com esse tipo de tratamento, mas as enfermeiras já se preparavam para engolir sapos.

Mas todos ficaram surpresos quando, em seu primeiro dia, andou pelo hospital com o diretor cumprimentando todos os funcionários (todos mesmo), e ainda comprou dois bolos para comemorar o início de uma nova etapa em sua vida.

Enquanto todos esperavam uma pessoa arrogante, chegou no nosso pequeno hospital do interior a pessoa mais humilde que já pisou neste chão. Seu Marcelo nunca faltou a um dia de trabalho sequer, e sempre que foi chamado, vinha o mais rápido possível. Dentro do hospital, era o único médico que conversava com todos. Lembro bem que o grupo da limpeza estava numa sala nos fundos do hospital fumando e jogando truco. Nunca ninguém havia ido

até aquela sala, e até hoje, só o grupo de limpeza, que chamava a sala de “o quarto das vassouras”, vai lá. Vejo como se fosse hoje; meu coração acelerado após trucar com um três na mão, torcendo para que seu João fosse pro monte, e no momento em que tudo iria se resolver, a porta se abre e por ela entra seu Marcelo. Um silêncio gritante eterno que durou uns cinco segundos ecoou pelo quarto das vassouras. Quando dona Maria tentou inventar qualquer coisa para explicar a situação, que claramente poderia resultar em demissões, foi interrompida.

- “Dr. Marcelo, nós já...”

- “Por favor, me chame de só de Marcelo.”

- “Que é isso doutor? Sou só uma faxineira e o...”

- “Como é o seu nome?”

- “Maria da Glória.”

- “Então vamos fazer o seguinte dona Maria, você me chama de seu Marcelo e eu te chamo de dona Maria, pode ser?”

- “Está bem.”

- “O que estão jogando?”

- “É truco dout... perdão, seu Marcelo”

- “E como se joga?”

E com essa pergunta, seu Marcelo abriu um largo sorriso, sentou-se num dos baldes que servia de tamborete e acendeu um cigarro. Agora que paro pra pensar no assunto, as únicas vezes que eu vi seu Marcelo fumando foi com a gente no quarto das vassouras. Talvez ele só fumasse cigarro com a gente, ou talvez, por ser médico, ele fumasse escondido para não passar uma má impressão, afinal, fumar faz mal a saúde.

Mas não era só por nós da limpeza que seu Marcelo era querido. Nunca ouvi nenhuma enfermeira falando mal dele. Certa vez ouvi que o filho de uma das enfermeiras ficou doente e seu Marcelo, ao ficar sabendo disso, foi até a casa da enfermeira, atendeu o menino, receitou e comprou os remédios que o menino precisava, e ainda deu uma bronca na enfermeira por não ter procurado ele antes. Seu Marcelo era assim, sempre colocava os outros na frente dele próprio.

Os únicos dias em que se via seu Marcelo triste era quando recebia telefonemas de grandes hospitais oferecendo emprego com alto salário e coisas desse tipo. Dizem que ele chegou a receber uma proposta de um hospital nos Estados Unidos, mas seu Marcelo recusou, assim como recusou todas as outras propostas. Dra. Catarina dizia que se fosse com ela, aceitava o emprego sem pensar duas vezes. Ela acabou conseguindo um emprego num hospital da capital com a ajuda do Dr. Honorato. Talvez a Dra. Catarina fosse a única pessoa naquele hospital que falasse mal do seu Marcelo, e talvez por isso tenha conseguido o emprego na capital. Todos os outros médicos gostavam do seu Marcelo. Inclusive, quando o Dr. Sebastião pediu para que seu Marcelo fosse o padrinho de sua recém nascida, Yasmin, de tão contente com o convite, ele até chorou. Essa foi uma das duas vezes que vi seu Marcelo chorando. A segunda vez, penso eu, chorava por profunda tristeza.

Pouco tempo após o batizado da pequena Yasmin, que hoje já tem seus sete anos, já era tarde da noite e eu estava limpando as salas de consulta e exames. Ao tentar entrar na última sala, a porta estava trancada. Voltei até o quarto das vassouras para buscar as chaves. Antes de colocar a chave no trinco da porta, ainda tentei mais uma vez abrir a porta, que permanecia trancada. Ao entrar na sala, vi seu Marcelo deitado na maca de barriga pra cima, olhos fechados, e mãos entrelaçadas na altura do peito, numa posição que mais lembrava a de um defunto em um caixão. Seu jaleco estava dobrado sobre uma cadeira ao lado da maca, e sobre o jaleco havia um objeto ligado a uns fios que saíam das orelhas de seu Marcelo. A princípio pensei que ele estivesse só dormindo, afinal já passava das duas da madrugada, porém, quando me aproximei, notei que lágrimas desciam pelo seu rosto. Acredito que com o meu movimento ele tenha notado minha presença, pois ele levantou num movimento rápido,

como o de alguém que é pego no pulo, o que fez cair seu mp3. Ele vestiu o jaleco, guardou o aparelho em seu bolso e, como não havia como esconder o fato de que estava chorando, interpretando minha face de preocupação, seu Marcelo respondeu a pergunta que nem chegou a sair da minha boca.

- “Não se preocupe seu Agostinho, não é nada demais.”

- “O senhor sempre ajuda a todos, deixa eu ao menos tentar retribuir.”

- “Do mal que sofro seu Agostinho, não existe cura.”

- “E que doença é essa? Vamos falar com o Dr. Honorato, ele é um bom médico.” – mas seu Marcelo; abrindo o sorriso que sempre estampava em seu rosto, e colocando a mão no meu ombro; apenas disse - “Meu mal é não conseguir esquecer.” – e saiu pela porta sem dizer mais nada. Nunca contei esse episódio para ninguém. Guardei essa lembrança comigo com carinho por todos esses anos até agora. Aquela foi a última vez que vi o sorriso que por tantos anos alegrou o hospital.

Na manhã seguinte, pela primeira vez em muitos anos, seu Marcelo se atrasou. E o atraso se estendeu a uma falta, que se estendeu a duas. No terceiro dia, seu Marcelo foi encontrado por vizinhos que já sentiam o mau cheiro vindo da casa do médico. Ele estava caído ao lado da cama com um porta-retrato em uma mão, e um revólver na outra (pelo menos foi o que comentaram no hospital). Nenhuma carta de despedida que explicasse tal tragédia foi encontrada na casa. Seu Marcelo foi enterrado no cemitério da cidade, numa cerimônia em que pelo menos metade da cidade compareceu para dizer adeus ao querido médico que tanto ajudou os doentes daquela cidade. Sobre seu túmulo, além das flores que eram sempre deixadas pelas pessoas da cidade, está a foto de uma garotinha no porta-retrato encontrado com ele.

Yasmin Santos: * 1994

† 2001

No asilo

Letícia Tomazella

Quando ele chegou, ela estava toda esportada, lambuzada, lambendo a gosma que havia espirrado nos pulsos.

Ela ria, ria tanto e isso incomodou um pouco. Ele sabia o diagnóstico: insanidade; desequilíbrio mental, ele afirmava por aí. Mas o fato é que ela estava esportada, molhada, lambuzada toda. E ria. Quem pode ter feito uma crueldade dessa com uma velha que nem normal está? Não obteve resposta nem do enfermeiro nem da polícia nem da esportada feliz.

Ela não falava, só ria. Ria muito – com algumas pausas para respirar fundo e alimentar o pulmão fraco e podre. Resquícios do tabaco. Ela, sem dúvida, havia sido daquelas mulheres que bebem porra com gosto e vontade, aquelas em que os homens esportavam gritando e tremendo como bichos mais doidos que a velha. Essas mulheres gostam disso. Ela era uma dessas. E ria, ria sem parar.

Não dá pra deixar isso assim! – inconformado ele. Vamos investigar, mas não sei, não sei... – tranqüilos os caras de quepe.

Ela continuava a rir, e ninguém – nem ele – prontificou-se a limpar a porra da barriga dela. Já estava secando e ela almejava ficar melada e pelada ali e, nesse caso, nem ele se atinou em cobrir a nudez dela. Seu sexo era enrugado, velhinho. Mas mais molhado e melado que o de muita gente. Mãe, pelo amor de Deus, pára de rir!

Ela obedeceu, virou-se e dormiu – nua e melada, para não mais acordar.

O Nelson

Letícia Tomazella

Como eu gostava de ser enrabado pelo Nelson. O Nelson era meu câncer, que me consumia, e me invadia, e me enrabava gostoso, sempre oso meu Nelson, e me preenchia de gozos epiléticos, e me causava gemidos animalescos, e me traçava com aqueles instintivos e tão singulares movimentos de ida e volta, ora mais forte, me rasgando, ora suave, apenas me fazendo sentir cada centímetro e cada segundo daquele membro tão cheio de sangue. Como eu gostava de ser enrabado pelo Nelson de manhã, delícia, sentindo aquela coisa rígida tão bem feita por Deus, que com certeza já foi enrabado e por isso caprichou no Nelson e me deu ele de presente. Vai ver que é por isso que nossos gozos elétricos tinham esse caráter divino que me levava ao paraíso. Ou pode ser um caráter diabólico, vermelho, quente, muito fervente, gostoso, gozo, todo e qualquer oso... O Nelson era meu anjo demoníaco e como eu gostava de ser enrabado por meu demoniozinho afoito, o coito que nos matava..., não, aliás, o coito não age sozinho: o Nelson era o culpado, era quem me matava, me deixava desfalecido dando gargalhadas à toa, gargalhadas lambuzadas de sexo, gargalhadas possuidoras de certa culpa pudica depois de jatos de despudor. Era inconcebível, pra mim, ser enrabado por alguém que não fosse o Nelson. É que o Nelson me despregava de um jeito só dele, num lugar só meu, num gozo tão cúmplice. Animais solidários após uma noite de cópula, que natureza pornográfica! O Nelson foi meu predador único.

Chegando em casa, um dia, o Nelson não estava me esperando com aquela arma dura apontada pra mim. Não estava lá, esperei, esperei, não sei cadê o Nelson, não podia pôr no jornal primeiro porque talvez ele voltasse logo e ficasse bravo, segundo porque eu queria o Nelson só meu, me enrabando e bombando em mim, só em mim.

Ele nunca chegou, nem poderia.

Caminhos da Amarelinha

Marcia Cristina Silva

Ele não tinha nada- não tinha andado de avião, não tinha assistido televisão, nem visto peixe no aquário ou passarinho na gaiola. A vida se fazia do lado de fora, solta, correndo mesmo sem os ponteiros do relógio. O sol aparecia e a lua ia embora. Assim pontualmente passaram-se setenta anos.

Na infância a brincadeira favorita era sempre amarelinha: único jeito de chegar ao céu, com todas as pedras no caminho. Depois foi crescendo, crescendo e avistar as estrelas ficou cada vez mais difícil. Aos 18 anos, achou que havia encontrado um atalho. Estava sozinho na mata e de repente ouviu um som tão leve e doce que o fez pular umas casas e chegar perto do céu. Não demorou a perceber que a música vinha de dentro de uma caixa de madeira na mão de uma jovem, parecida com uma boneca de porcelana. Ele tentou entabular conversa, mas ela não revelou nem o nome. Não se lembrava de onde vinha nem para onde ia, apenas sabia tocar aquela coisinha, chamada violino. Os dois logo ficaram unidos pela desobrigação de ter. Ela tocava, ele ouvia. Ela não se lembrava de nada, ele não tinha nada do que se lembrar.

Mas esse jogo de ter ou não ter guarda lá muitos segredos. A jovem insistia que não tinha nada, mas estava com um vestido florido e rendado, daqueles que só costureiros famosos sabiam fazer. Não se lembrava do próprio nome, mas enfeitava-se com um colar de ouro em volta do pescoço, em forma de coração. Bem no centro do desenho havia algo escrito. Ele não sabia ler; ela não tinha a menor idéia de quem seria Anne Marie, *apenas um nome perdido no centro de um coração*, disse com o olhar solto na mata, enquanto ele passava as mãos grossas sobre as letras, dominado pelo encanto do mistério. Os sapatos boneca também eram bem diferentes dos pés descalços com calcanhares rachados, que ele estava acostumado a ver na realidade. E além de tudo, usava fita no cabelo. Quantas moças conhecia que usavam fita nos cabelos naquele começo de mundo? Na mata todos eram iguais - bichos, plantas, homens e mulheres - sem enfeites, sem sapatos, sem esperança. Estavam vivos e isso bastava.

Ela tinha também um jeito estranho de falar:

- Eu não lembrar de nade.

- De nada?

- Oui, si, de nade. Só lembrar de violino.

- Ummmm ???????

-Oui, si, no sabe?

- Não moça, a gente aqui só conhece o que vem da terra. Nossos pé são bem prantado aqui e assim a gente vai criando raiz, dando fruto e depois enverga como as árvre, até vortá pra debaixo da terra.

- No entender nade.

- Não é pra entender mesmo. Assim como o seu vio, vio, vio...

- Violino.

- Pois é, isso é coisa que vem do céu. De lá, só conhecia pássaro e esse som é bonito como os canto dos pássaro. Posso tentá?

- É preciso aprender...

Fii!!!!!!!!!!!!!!

- Que barulho fino e horrívre é esse, moça?

- É preciso aprender tocar.

- Então é o que chamam de mágica dos anjo?

- Oh, no, no. Cést pas de magie. Isso aprender escola de musique.

- De musí, quê?

Se com as palavras tiveram problemas, com os olhos se afinaram mais do que toda uma orquestra, assim que se tocaram. Até porque os olhos dela eram azuis como o mar; os dele, negros como os da fera do rio. Era sabido que no fundo do rio habitava um bicho de olhos negros com vontade de engolir o mundo. De dia, o animal corria solto pelas matas e quem cruzava com ele, não voltava para contar como havia sido o encontro. Pela primeira vez sentiu a força da fera do rio. O mesmo desejo de engolir o mundo. Descobriu o bicho escondido dentro da própria escuridão. Desde o tempo da amarelinha sonhava em conhecer o mar. De repente estava ali, com um calor queimando todo o corpo, como num dia de verão. A vontade de navegar por terras desconhecidas crescia e o mar nunca se tornara tão próximo- a onda chegava perto dos pés descalços, ele passava a língua ao redor dos lábios, com vontade de se jogar no oceano. Então aconteceu. Sentiu sua boca colada com a dela, o corpo afundando entre braços e pernas. No começo teve medo de quebrar a boneca, de tão frágil que parecia. As moças que encontrara pelo caminho também eram magrelas, mas era magreza de fome mesmo. A dela era uma magreza desconhecida por ali: traços finos no rosto, pernas longas e pescoço comprido. Parecia uma garça e não uma lagartixa, como eram chamadas as jovens muito magras da região. *Até na magreza pobre é diferente de rico*, pensou. Mas deixou-se levar pelas ondas do desejo até o fundo do mar. Deitados na terra, rolando pelo mato sem nomes, sem roupas, sem passado ou futuro: meio bicho, meio gente - meio fera, meio sonho. A vida é mesmo feita de meios que se encontram.

Com os outros rapazes conversava sobre mulheres. Mas aquele momento havia sido diferente: ela era uma fada com cheiro de flor. Só então notou como a moça era branca. Depois de tudo, ainda tocou violino completamente nua. Era clareza demais diante da sua escuridão. Sentiu-se assim como um cego, que de uma hora para outra passa a enxergar e não tem forças para abrir os olhos de uma só vez. Viveram instantes de pura harmonia: ele, ela, o cheiro de flor que havia entranhado no corpo dele e a música que havia entranhado na alma.

Mas era apenas o início do jogo. De repente ouviram cavalgadas se aproximando. Não tiveram nem tempo de colocar as roupas, quando foram surpreendidos com a chegada de um grupo de homens:

- Minha filha! Anne Marie! O que você está fazendo assim... Nua diante desse, desse... Desse animal?! E você, seu..., seu..., seu COISINHA: Como ousa abusar de uma jovem indefesa, sem memória. Minha filha sofreu um choque na França e não se lembra de nada. Achei bom trazê-la aqui nessa expedição ao meu país para ver se ela melhorava e olha só o que aconteceu- um minuto de descuido e Anne Marie sumiu das nossas vistas. Minha filhinha francesa aqui, nua nessa mata com um qualquer! Matem-no, matem-no!!!!!!!!!!

De uma hora para outra ela voltara a ter nome. Dois homens jogaram um lençol sobre o corpo da moça e a colocaram em cima de um cavalo. Anne Marie assistia a tudo desesperada:

- No mate, papa. No mate papa!!!!!!

- Levem-na embora daqui, rápido!

A última lembrança que teve da jovem foram os olhos cor de mar. Enormes ondas se quebravam e morriam na beira da areia, enquanto o cavalo dela era puxado para longe. Ele continuava lá: sem nome, sem roupas, sem nada.

- Dêem uma surra nesse animal para ele aprender bem seu lugar e nunca mais esquecer! Só não vou lhe matar porque minha filhinha pediu, está ouvindo?!

Três homens fortes pularam em cima dele. Jogaram a primeira pedra para fora do sonho: um sôco no estômago. Ele ainda tentou fugir do jogo, mas a segunda pedra o derrubou com um sôco nas costas, e a terceira lhe tirou os sentidos.

Foi encontrado na beira do rio, quase morto. Logo vieram os boatos: o único sobrevivente da fera do rio. Ele não tinha forças para explicar nada e também achou que ririam da sua história. Era mais fácil acreditarem na fera do rio, do que em laços de fita e violinos. Assim se tornou o herói da mata. Quando lhe perguntavam como era a fera, respondia: *se esconde na escuridão e aparece quando menos nós espera. Ela é doce e selvagem, nos engole por inteiro, nos leva para o céu, e asdespois nos cospe de volta pra terra, junto com as minhoca. Diz caquí é nosso lugar.*

As pessoas não entendiam nada, por isso ele logo virou uma lenda na mata, todos o respeitavam. As histórias claro que aumentavam, quanto mais passavam de boca em boca, cercadas de olhares arregalados e curiosos. Cada um inventava a própria fera e a soltava na imaginação dos outros. O bicho corria e crescia, enquanto ele continuava sem nada, só com fama de herói.

Mas por causa dessa história juntou-se anos mais tarde com a menina cobiçada por muitos, pelas belas formas de potranca. Ela também não tinha nada, só nariz e traseiro empinados, além de ancas muito largas. Mas ao contrário dele, ela com apenas treze anos, achava que em razão de seus dotes era moça de muito merecimento, nascida para ser mulher de herói.

A menina logo descobriu que a realidade era bem menor do que gostaria e tornou-se apenas "minha cabrita" para ele, que nunca precisara de excessos. Os anos se passaram e os filhos não vieram, tampouco dinheiro. Ela dizia que filho dele não vingava, para não seguir o caminho do pai, um herói morto de fome. Ele acreditava, afinal nos primeiros anos de casada, ela era moça fogosa, cheia de saúde e apetites. Teria tido muitos cabritos se não tivesse se casado com um herói de mentira, pensava. Mas ele também guardava lá suas

verdades. Durante toda a vida nunca esquecera do encontro com a fera do rio bem dentro de si mesmo. A cabrita, com todos seus excessos, jamais conseguira despertar nele o desejo de engolir o mundo novamente. Com ela era apenas o mesmo fururú dos bichos da mata, uma vez sempre igual à outra, como comer fruta só para matar a fome, sem saborear o caldo. Naquele único encontro aos 18 anos, ele descobrira que existem frutas para se chupar até o caroço e depois continuar com o sabor delas guardado na ponta dos beiços pro resto da vida. A mulher, ao contrário, era como as bananas verdes da mata: pesavam no bucho, mas serviam para acalmar os instintos, enquanto a fera dormia mansa dentro dele com um coração de poeta, trancado a quatro cordas de violino.

Assim a vida foi encurtando: sem filhos, sem netos, sem música, sem enfeite. Mas quem acha que não tem nada, é porque tem muita coisa escondida. E ele tinha bem guardado dentro dos seus 70 anos, o menino da amarelinha. E o menino também tinha escondido o velho sonho de ver o mar. Não sabia se as ondas iam embora e não voltavam, se na areia os pés afundavam e ficavam, mas não saber era o suficiente para imaginar. Todos os dias a vontade de ver o mar plantava bananeira, virava de cabeça pra baixo o velho corpo e transformava os setenta anos em sete. Então, ele ia até a beira do rio, e avistava o mar bem na sua frente. Lembrava dos olhos da fada, nunca do nome. Durante todos aqueles anos se perguntara o que fizera a moça perder a memória- *uma dô, uma queda, um susto? Mas a vida não se faz dessas coisa? Talvez ela fosse delicada demais pra vivê*, concluía. Olhava em volta e percebia que na natureza era assim: só sobreviviam os mais fortes e esquecer era uma forma de morrer. Por isso, ele precisava lembrar dela.

Sempre voltava para casa com um gosto de sal na boca. Primeiro achava que a água do mar deveria ser doce como a do rio, mas uma vez ouvira que era salgada e guardara o gosto dentro do sonho. Toda vez trazia como lembrança um pouco do mar dentro da garrafinha de plástico para que a mulher também acreditasse no sabor do azul. Mas ela insistia em não querer provar nem uma gota da imensidão, dizia que o homem na verdade tinha era ido até a beira do rio e perguntava: *e o peixe? Trouxe o peixe pra janta?* Não, respondia ele, deixei o

animal seguir seu rumo. Em setenta anos não conseguira entender porque as pessoas se metiam no meio das coisas. Por que o peixe não podia continuar o caminho no rio? Do mar do menino nada se tirava, tudo sempre seguia em frente, na direção certa do infinito.

Mas a mulher era muito diferente dele. Com o passar dos anos então, sentia-se curvada pela natureza. O nariz e o traseiro desempinados há décadas. A potranca reduzira-se a um pangaré. O tempo havia lhe roubado as ancas largas e todos os excessos, até os desejos de grandeza. A matemática da vida ali era cruel, se fazia só com o sinal de menos: menos um dente para contar o fim dos outros, menos comida na mesa, menos vontade de abrir os olhos a cada manhã. A cabrita também perdida, transformara-se apenas em: *cê. Cê vai donde? Cê viu? Cê qué uma metade da laranja?* Ela, que no início da vida achava que possuía encantos e merecimentos, tinha na velhice que se contentar somente com a outra metade da laranja agarrada na ponta dos dedos murchos. E era muito.

A mulher nunca entendera direito a história da fera do rio. Com o tempo também o herói virara apenas uma lenda distante. Ela logo descobrira que a vida era feita de urgências, não de sonho. Por isso, foi trabalhar na roça e não se conformava com os passeios diários do homem. Até seu Justino, dono das terras, no começo reclamava das ausências dele. Mesmo assim, a família do fazendeiro tinha certeza de que ele era um dos melhores empregados e o manteve cuidando das flores até depois dos primeiros achaques trazidos pela velhice.

Com setenta anos, ele ainda trabalhava todos os dias. Um dia, caiu na sensatez de revelar: não podia viver sem as plantas que o regavam. Logo acharam que estava trocando as palavras. Tomou fama de caduco. Bastava ser diferente, para tomar fama de alguma coisa por ali. Passara anos sendo apontado como herói e morreria como um velho caduco. No silêncio da mulher, gritava a explicação: a vida não é feita de merecimentos.

Ele gostava de cuidar especialmente dos girassóis, que se voltavam para o sol em busca de luz e calor. Com eles aprendera a nunca esquecer de seguir os caminhos da amarelinha. Assim, bastava um aceno do seu menino, para saírem os dois de mãos dadas mata à dentro

ao encontro do mar. Já a mulher tinha raiva do menino. Talvez porque o tempo houvesse sido generoso com ele. Ao contrário dela, que a cada dia tornara-se mais seca, o homem guardara um olhar de primeira vez bem no fundo dos olhos negros. Com todas as pedras que colhera, ele ainda avistava caminhos.

Tudo piorou para a mulher com a chegada de um jovem padre da cidade grande. Ela, que tinha raiva do mundo, logo o incluiu na lista dos desafetos como um simples e estúpido mortal. Achava padre Juliano cheio das palavras bonitas. Uma beleza que ali não cabia. Falava de vida e sorria diante de olhares mortos de fome. Nos casamentos que realizava, obrigava os noivos a fazer um falso juramento: "até que a morte nos separe". Nos olhos dos pombinhos havia esperança, nos dela - a verdade que um dia conheceriam. Passava a mão sobre o rosto miúdo: 4 -3- 2- 1- fizera o caminho da amarelinha às avessas, cada vez mais perto do inferno e distante do céu. Estava há muito separada de si mesma, e a morte nem precisara exercer seu ofício.

Ele, ao contrário, gostara do padre desde o começo. Não entendia muito o que era dito nos sermões, mas sentia que as palavras tomavam vida, cor, cheiro e sabor de fruta arrancada do pé. Por isso, um dia resolveu confessar-se, achou que o padre era o único que saberia lhe ouvir direito. Não porque estava num confessional, mas porque padre Juliano parecia entender de gente mais do que de santos.

- Então, padre, essa é a história.

- Será mesmo?

- Num tô dizendo padre, tá vendu, nem o senhô acredita ni mim.

- Claro que acredito, por isso tenho certeza de que você não mentiu, o encontro com a fera realmente aconteceu.

-Como assim, padre?

- É que todos nós temos uma fera escondida dentro da nossa escuridão. Às vezes ela grita para chamar nossa atenção de que não somos feitos somente de carne e ossos. Depois se esconde, para nos ajudar a seguir o caminho até o fim. Na vida, esquecer é tão importante quanto lembrar, assim como os espinhos são tão preciosos quanto as pétalas de uma flor.

A partir daquele momento aprendeu o que era ter um amigo. Ele, que nunca tivera nada, de uma hora para outra passou a ter alguém que dava vida a suas idéias, que lia o que há muito tempo estava escrito nas suas entrelinhas. O padre quis acompanhá-lo nos passeios e as confissões não pararam, mesmo longe do confessionário. Contou sobre o menino, sobre o mar e até mostrou o segredo de todos aqueles anos. A verdade é que achara perto do local do encontro amoroso, a caixa de fazer música. Na certa a moça deixara o violino cair ao montar o cavalo às pressas. Guardara o passado escondido perto do rio. Toda vez que ia até lá, desenterrava a caixa secreta e passava o polegar áspero sobre as cordas finas. Sentia a música tão perto e tão longe, assim como as letras no centro do coração da moça. Na ponta dos dedos a impressão digital servia apenas para marcar a impossibilidade de ir mais longe.

De repente, ele viu o amigo segurar o instrumento com a mesma delicadeza da moça. Como alguém que fica mudo por longos anos e de uma hora para outra volta a falar, a caixa desafinou no início. *É sempre difícil acertar o tom da memória*, brincou Juliano. Mas as brincadeiras eram o jeito mais sério de se viver, dizia o menino. Por isso, enquanto escutava a música, refazia os caminhos da amarelinha. Parecia que seus passos voltavam para o lugar à medida que a caixa tornava-se mais afinada. *Perigoso é vivê pisando nas linha e andando sempre pra trás*, afinou naquele instante também o pensamento.

- Fui professor de música lá no Rio de Janeiro. Esse sempre foi meu instrumento favorito. Quer aprender a tocar, Seu Menino?

Padre Juliano lhe dera duas coisas ao mesmo tempo: uma possibilidade e um apelido: Seu Menino. Aquele jeito de chamá-lo logo pegou entre os conhecidos. Todos achavam mesmo que ele sempre tivera um jeito de menino. A velha não gostou. Também não gostava de nada, se arrastava cada vez mais velha a coitada. Mas ele adorou ter o menino só seu, para sempre junto dele- SEU Menino, SEU Menino, SEU Menino! Às vezes se fazia de surdo só para ouvir o chamado. Sim, o menino é MEU, MEU, MEU, respondia em silêncio.

Assim como o apelido, ele pegou também a possibilidade. Pegou não, agarrou-a mais firme ainda do que estava acostumado a agarrar a metade da laranja, agarrou-a por inteiro, mesmo com as unhas fracas e os poucos dentes que lhe restavam. Passou a ter aulas secretas de violino, para a velha não cacarejar. Todos os dias à beira mar, o padre também conseguia avistar as ondas que subiam mais alto. Cada vez que Seu Menino acertava um movimento, o amigo escrevia no chão: BRAVO!! Ele não tinha a menor idéia do que eram as letras desenhadas com uma pedra na terra, o padre disfarçava e nada dizia. Só que letra é como adubo, quanto mais a gente vê, mais cresce a vontade de conhecer. Foi assim com Seu Menino. A vontade de aprender a ler veio embalada pelo som do violino, então percebeu que a possibilidade poderia ser esticada. Não foi difícil convencer o amigo a lhe ensinar a ler e a escrever também. Afinal, lembrou o padre: letras e música são coisas da alma, de Deus.

Na terra brotaram os primeiros *aaaaaa* escritos com a pedra. Mas o solo era fértil, logo vieram os *bbbbb*, seguidos pelos *cccc*, *dddd*, *eeee*.... O amigo aproveitava para ensinar música junto com as palavras. Seu Menino aprendeu a juntar as letras e as quatro notas do violino: sol, ré, lá, mi. Custou a entender que o sol poderia ser duas coisas ao mesmo tempo. Mas tudo ficou mais claro quando o padre lhe ensinou que existiam outras notas: dó, fá e si. Seu Menino lembrou que dó era também o que sentia pela velha.

Quando as pessoas começaram a perceber que de dentro da mata vinha um som diferente, se assustaram. Ele ficava calado, bastava o burburinho correndo solto dentro de si. A cada

dia juntava mais letras e as palavras não paravam de crescer. Até que... BRAVO!!! Sentiu a fera batendo no peito. O padre revelou que não dissera antes o que estava escrito para despertar-lhe a curiosidade das letras, já que seria impossível ir mais longe sem saber ler as partituras, os livros de arte, o mundo. Retirou um papel em branco da sacola: *São muitos os caminhos, isso aqui é mais fértil do que a terra. Se cultivar com paciência pode brotar música, histórias, cartas de amor- tudo que você vê e sente, por fora e por dentro.* Era a primeira vez que chegava perto de uma folha em branco. Tão leve e macia quanto as flores. Tão sombria quanto a fera. De repente um arrepio, percebeu que o papel era como a caixa de fazer música, um vazio de onde nunca se sabe o que virá. Se na terra a chuva sempre apagava o caminho da amarelinha, no branco da folha poderia deixar gravado para sempre o próprio rastro. BRAVO, o bicho mexeu dentro dele.

O fim do jogo se aproximava. Seu menino trocara as pedras pelo lápis, a terra pelos livros e cadernos doados por Juliano e escondidos junto com o violino no meio da mata. Enquanto isso, as fofocas e o medo continuavam a se espalhar pelos cantos. O padre queria compartilhar com todos o segredo, mas Seu menino resistia, com a desculpa de que as pessoas estavam acostumadas a viver ali embaladas pela ausência, não pelo encantamento. A vida era dura, aprendiam desde cedo. Assim tinha de ser. Apesar de tudo, a música crescia, bem como a inquietação no meio daqueles que não sabiam conviver com a esperança. Então, o povo resolveu que era preciso acabar com aquilo definitivamente. A velha concordou, sentia-se roubada por todos, principalmente pelo bicho que corria solto dentro de Seu Menino. Ela ainda viu quando um grupo de cinco homens armados partiu mata adentro seguindo o rastro da música. Fechou a janela sem nenhuma expressão. Nada mais lhe restara.

Depois de muito tempo um tiro veio de dentro da mata. A música logo parou. O mar estava agitado, mas não mais que o coração do menino que pulava sem parar. Ele sabia que alguma coisa diferente estava para acontecer. Quando não se tem nada para perder, as portas ficam mais abertas para se encontrar com o desconhecido. De repente, o menino correu para dentro do mar e foi nadando, nadando até desaparecer no oceano. Naquele momento, ele

sentiu uma lágrima salgada batendo sobre o rosto, assim como as ondas que se desmancham em terra firme e chegam ao fim. Mas no instante em que ia perdendo os sonhos de vista, ouviu a mesma música do passado a lhe chamar. Enfim, podia ler o nome dela escrito no centro do coração. Anne Marie estava à sua espera. Soltou a mão do amigo Juliano e seguiu o caminho.

Minutos mais tarde o grupo voltou na companhia do padre, que chorava sem parar. Tinha numa das mãos o violino, na outra cadernos e lápis. A velha abriu a porta de casa e rastejou em direção ao grupo: *e ele, cadê?* O padre se calou e apontou para um dos cadernos, mas ela não conseguiu ler nada. Juliano à seu modo aliviou a curiosidade de todos. Disse que aqueles que quisessem saber o destino de Seu Menino teriam de entrar para a escola que ele iria abrir ao lado da igreja. Somente quem aprendesse a ler poderia descobrir o mistério. Ela ainda tentou fazer com que o grupo lhe dissesse algo, mas os cinco homens ficaram mudos para sempre. Merecimento? Tudo pode acontecer numa história.

A velha morreu logo depois do ocorrido. Morte natural comentou-se. Mais natural era morrer do que viver por ali. Mas as mudanças vieram para os curiosos que resolveram estudar e percorrer os caminhos de Seu Menino. O caderno ficava aberto na entrada da escola. Quem aprendia a ler, não contava o que estava escrito lá para os outros. *É preciso cada um avistar com a própria vista para entender*, comentavam os afortunados que chegavam mais perto do caderno e escutavam a música que vinha da própria escuridão. Enquanto olhavam as letras no papel- João, Maria, Antonio Pedro, Aparecida Esperança, Linda Benedita das Neves, Teresa Feliz da Vida... Descobriam os rastros da fera por trás da primeira e única frase escrita por inteiro no caderno: *o Menino está no céu.*

MEMÓRIA

(DIANA JUNKES MARTHA TONETO)

um beijo só é muito para essa noite pouca rouca da sua voz oca nos meus ouvidos ou lábios secos da fumaça engastada do seu cigarro e sua saliva na minha saliva não chega a fazer suor nos poros fechados do passado ausente em que fiquei antes dessa noite pouca desse seu abraço parco nos vãos desertos das ruas das sombras inertes das árvores são oitis eu acho você diz e por um triz de segundo o beijo repensa o mundo o nome os nomes o hímen entre você e eu abismo a invadir a madrugada silenciosa enquanto as pessoas dormem e garoam sós e é isso o apenas desse momento de duração tímida de línguas metonímicas estilhaçadas pela poesia efêmera das palavras da cidade grande cinza úmida morta em mim

JANELA

(DIANA JUNKES MARTHA TONETO)

dentro
de mim
o mundo
vidra

dentro
de mim
o mundo
chuva

e corta
e molha
e refrata
e encharca
dentro

em mim
uma
vidraça
transborda
cacos

gotas
esparramam
vidro

entre
mim
o mundo
janela

O perscrutador

(Janete Santos¹)

diligente sem janela brida
da sua janela olha o mundo
e a natureza de tapera lida
sempre o deixa a par de tudo

vislumbram seus ouvidos candeeiros
o que o cerca muito além do óbvio:
a ausência que a outros enceguece
é-lhe presença alerta a todo o corpo

pois que seus olhos táteis
não lhe revelam só cores gris
mas os humores da vida enleados
em suas nuances sutis

¹ Janete (Silva dos) Santos, doutoranda em Lingüística Aplicada/IEL/Unicamp

Flerte

(Janete Santos)

O trem rói o trilho e grita

O mar com o vento agita-se

Meus olhos os teus evitam

Pra que não me haja

Perturbação

O poema dos saudosos (mortos)

Letícia Tomazella

Concentrado, concentradíssimo você escreve, você
estuda
belo e
truncado é o seu
estudo
e este poema sem sentido,
sem sentir
porém sensível e saboroso
é o ato de te ver

Gosto ainda mais de mirar
a xícara vazia
o café! Onde está?
Me dói não vê-lo, você adora café
eu também.
Quer dizer, gosto do que você toma
do café – este não morre –
que você tomava.

O café de outrora talvez não seja o de
agora.

O coqueiro-anão baloiça –
uso esse vocábulo pela saudade de sua erudição romântica –
Tornando o agora mais poético que o outrora.
Agora
Truncado?
Não mais amo o agora, amo
Só, de sozinha.
Serei romântica sem erudição?

O fato é que você exerce fascínio – este também
truncado –
sobre mim.

Isto era para ser um conto
Conto a você,
Preferi, porém, a forma

Desfocada da poesia besta
Porque, além do café, é dela que você gosta.

Se eu escrever agora:
“Olha pra mim, vai...”, será que você o faz?
Olha? Olha!
Não, não aconteceu.
Por onde anda o poder da arte?

O café de outrora talvez não seja o de
Agora

Não é.

Se eu parar de escrever
Aí você não me olha mesmo.
E o outrora não volta.
Nem o café.
Nem o agora.
Nem o coqueiro-anão.
Nem o conto (que era pra ser)
Nem o poema,
Que foi.

Toma.
Toma teu café.

Metamorfose

Rasga e costura o grito do corpo
A sinfonia bacante da boca
Mas escorre a saliva na ferida
E toca na corda vocal rouca.

O silêncio sonoro perpetua
O desespero surdo do ser...
E a fome que corrói o organismo
Me faz viver, morrer e mais viver.

Rodrigo Carvalho*

Aparessências

de Valéria Medeiros Gasparello

Sou cinzas
Do pó serei carne outra vez?
Luz
Outra vez?

Das lágrimas que correm de mim nascerá um rio onde me beberei?
Círculos de muitas voltas
Espirais mirins

Estou cinzas
Serei estrela num sopro?

Continuo ao longe

Folhas de aço queimando ao vento
Inverno em mim
Num sopro lindo de abril eu me faço
Verão
E primavera flores e cinzas

Desejo não basta

Quero o verde-fogo!
Afasto o que voa em mim
Por quê?

Já poeira num sopro
Cresce e alastra-se o fogo

Estou cinzas
Mas o vento levanta as anáguas do meu pensamento
Eu me gasto!

O peso invisível das asas que se medem em mágoas, medo, traumas
Ressentimento

Mas
Por que
o que sobrevoa em mim não pousa?

O voo me pensa
E se a vida é um ovo
Abre-se pro novo

Quebrar é minha possibilidade

O sonho descasca descasca descasca as minhas velhices
Mas despedir-me custa!

Ouçã: não sou uma foto que envelhece

Refazer-me é minha ocupação

Uma experiência
Repete: eu sou do tamanho do futuro
Não um jogo de paciência entre apressados de então

A sede é um exercício
E todas as dietas do mundo
Eu faço
Menos a das perguntas!

Não ao medo; este, uma fantasia

As minhas possibilidades são quânticas!

Sou água e fonte

Existo antes de ter sede!
Sou uma sede e uma sede
Uma sede aberta.

Corro em mim e corro pra você
Minha barriga tem futuros
Pois as crianças são as pessoas mais sérias do mundo
E dão gargalhadas

Ah! Sair da fila dos arrumadinhos
Ah! Pessoas empacotadas

Feridas
Fendidas

Nós, uma fila de mentiras
Eu, controlada e limpinha?

Sim: sou imensa, cinzenta

Continuo ao longe
Mas continuo

Cinzas de diamante
Verde
Em fogo

Noite amante do dia

A Fenix

Vanderney Lopes da Gama¹

I

Desde há muito tempo ouvimos falar da crença que certos povos indígenas e até os mais remotos primitivos bárbaros possuíam. Eles pensavam que incorporavam maiores poderes e coragem a sua existência pelo simples fato de comerem seus inimigos derrotados e capturados.

Fato verídico ou não, a questão merece respeito e, em dias tão tempestuosos como os que vivemos, embora nossa racionalidade nos force a pensar o contrário, sempre aparece uma situação que nos faz refletir sobre nossos antigos ancestrais e seus comportamentos animalizados.

Sou um cientista conhecido e acreditado. Sofria de um problema nos rins que foi resolvido graças à doação de uma pessoa desconhecida. Tenho anos de profissão e tenho visto a ciência e a medicina andarem lado a lado com a tecnologia. Às vezes, vejo-me como num filme de ficção, reinventando coisas e seres inacreditáveis a qualquer um que tenha vivido nos anos quinze do século XXI.

¹ Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Rio de Janeiro sob a orientação do Professor Doutor Flavio García.

Os transplantes de órgãos são uma arma que salva muitas vidas nos dias atuais. Pena que ainda haja muita gente preconceituosa e mesquinha. Vão e levam tudo consigo... Mesmo que não valham o ar que respiram...

Vivo em um mundo moderno e repleto de problemas como o são os mundos de hoje em dia: se em 2009 as coisas estavam complicadas, quase cinquenta anos depois o mundo está mergulhado em escuridão e trevas. Pessoas vazias andam a procura de outras tanto quanto ou mais do que elas o são... e é por isso que penso: “talvez todos os acontecimentos que estou prestes a relatar sejam apenas impressões que julguei ter ocorrido de maneira diferente em um momento inoportuno. Na verdade, não sei se não havia percebido ainda ou se tudo sempre estivera guardado e adormecido em nós, esperando apenas o andar das coisas...

Tenho notado a cada dia a preocupação das autoridades com a violência e a criminalidade crescentes em nossa sociedade. Não sei se o lado negro ou ruim do homem está somente estampado nas páginas dos jornais e nas imagens dos telejornais ou se, na verdade, há uma outra escuridão maior... um outro lado sombrio... Comum a todo ser... Seja ele marginalizado ou não! Tenha ele religião ou não... Enfim, seja ele quem for!

Posso dizer com quase total certeza que tudo começou a mudar quando um certo homem das leis teve uma tremenda e aparente belíssima ideia. Como já disse, os dias são tumultuados e perigosos e, pensando nisso, esse legislador bolou uma maneira eficaz de diminuir a criminalidade e a violência urbanas.

O projeto foi observado por muitos homens da casa legislativa e depois de alguns meses de discussões acabou passando pelo crivo de todos e virou lei. Lei esta que mudaria

para sempre os dias de minha vida e de pessoas que só conhecia na mesa de operações e depois julgava revê-las nos noticiários da televisão em situações que jamais imaginaria...

Com certeza você, caro colega, deve estar ansioso para saber que diabo de lei é esta. Não sei se Lúcifer tem alguma coisa a ver com ela, mas o fato é que coisas estranhas ocorreram depois de tal implantação. A lei aprovada dizia que todos os estupradores, assassinos, pedófilos e bandidos que ameaçassem a integridade da sociedade como um todo, ao morrer teriam automaticamente seus órgãos doados para os bancos de órgãos do país e lá eles seriam encaminhados para os estados que tivessem maior necessidade.

A ideia foi perfeita e acertou um tiro certo no problema dos transplantes. A única questão que criou polêmica até nos bastidores dos hospitais foi o fato de o paciente (somente o paciente) ficar sabendo quem estava doando o órgão para ele. No entanto, a família do doador jamais sabia quem recebia a nova vida.

É claro que as famílias dos meliantes irracionais gritaram, fizeram passeatas, algazaras; tocaram fogo nos transportes, prometeram até fazer greve de fome se tal lei fosse aprovada... Mas foi tudo em vão! Muitos morreram em combates ferozes e, claro, tiveram seus órgãos doados também... Depois, com o tempo, todos foram fingindo se acostumar com aquela ideia estranha, macabra e salvadora.

II

O tempo passou.

Cinco meses depois da implantação da lei, as ruas pareciam mais calmas. As pessoas pareciam caminhar mais confiantes pelas ruas e as famílias pareciam mais felizes e alegres. Mas, embora a aparência fosse agradável e tudo parecesse como num conto de fadas feliz, havia uma leve suspeita no ar de algo que não sabíamos ao certo o que seria. Era como se todos os dias ao acordar sorríssemos pela vida renovada em nós e, ao mesmo tempo, desconfiássemos de uma mudança qualquer que não saberíamos explicar... Alguns chegaram a acreditar que vivíamos uma outra vida nesta vida!

Fomos vivendo e sentindo as expectativas dos acontecimentos invisíveis.

Nunca tive a mania de acompanhar as notícias da televisão. Até mesmo porque, sabia que o assunto era um só: a violência de todos os dias. Desligava a TV com dor de cabeça e com as mãos ensanguentadas. Mas agora era diferente... Não se falava tanto em crimes como se falava antes de a lei ser implantada. Tudo era calmo e tranquilo. Todos experimentavam uma paz sem igual. A vida seguia seu rumo silencioso, feliz, assustador e incomum.

Um dia, acompanhando o noticiário por acaso, surpreendi-me ao reconhecer um certo rapaz. Ele era acusado de cometer um crime de assassinato e depois tentou se matar.

Aquilo foi uma novidade. Acredito que deveria haver dois ou três anos que não se falava em crimes de assassinatos. O fato foi chocante e todos ficaram meio perplexos com a crueldade do rapaz... Olhando os olhos dele brilhando na minha tela de resolução máxima, observei a tranquilidade com que falava e julguei que, talvez, não era a primeira vez que cometera tal atrocidade. Desliguei a TV e fui dormir.

No dia seguinte, acordei com a ideia fixa de que conhecia o rapaz da noite anterior. Fui ao trabalho e a agitação dos transplantes me fizeram esquecer o acontecido.

Mais seis meses se passaram... Estava eu no táxi, indo para o hospital. Meu carro havia quebrado na noite anterior e (não me perguntem como ou por que) não fazia a menor ideia do que tinha acontecido com ele. Mas... estava no táxi e ouvi uma reportagem dizendo que uma professora que fora operada recentemente assaltou um banco com extrema violência e crueldade, matando sete pessoas inocentes que ali estavam.

Alguns conhecidos da professora disseram que ela mudara bastante depois que soube que não iria mais morrer. A certeza de uma vida mais longa encheu-a de vontades que, quem a conhecia melhor, afirmava não serem caprichos dela... Parecia ser uma outra pessoa...

A agitação do dia a dia é suficiente para nos fazer esquecer as coisas. No entanto, quando cheguei a casa, liguei o aparelho e lá estava o noticiário detalhado, com as imagens dos mortos e da professora assassina. Por um instante, acreditei reconhecê-la, mas rapidamente desanuviei o pensamento e procurei não buscar ligações em coisas que só existiam em minha mente.

Ouvi uma boa música. Jantei. Descansei e fui dormir.

Os intervalos começaram a diminuir. Agora, três meses depois do caso da professora, surge uma história que deixou todos estupefatos.

Um homem com aproximadamente 42 anos de idade mantinha três crianças presas em sua casa e abusava delas todos os dias. As crianças (todas, meninas) tinham entre 10 e 13 anos de idade e seus pais eram pobres que viviam drogados o dia inteiro e nem lembravam que tinham filhas para criar.

O pedófilo fingia que cuidava das meninas... Dava um dinheiro para os pais e sumia com todas. Era uma coisa cruel, pois, após violentá-las por semanas seguidas, ele as matava e enterrava os corpos no quintal da própria casa. Como se estivesse se livrando de um animal qualquer.

O azar desse monstro foi ter sido visto agredindo uma criança desconhecida porque ela não queria entrar em sua casa. A vizinha, que não tinha nada melhor para fazer do que espionar a rua, viu a cena e ficou de butuca vigiando a entrada e a saída da casa do homem. Até que um dia, quando ele se descuidou e foi à cidade, ela viu pela janela as crianças amarradas dentro de casa e todas sujas de sangue.

Rapidamente, ela voltou e ligou para a polícia. Quando os policiais chegaram, o homem já havia voltado e foi pego assistindo televisão enquanto as crianças, deitadas no chão sujo da sala imunda, dormiam amarradas com uma corrente presa ao pescoço.

Esse fato chocou a todos. Ninguém entendia o porquê dessas crueldades. Todos ficamos perplexos com a frieza e a maldade dos depoimentos daquele homem que não tinha cara de pedófilo. Olhando pela TV em minha casa, percebia no cretino uma alegria por ter sido preso (ou por ter cometido tais crimes... não sei ao certo) e uma tristeza por não saber o que fazia... Pareceu-me que ele estava perdido e fora de si, como se fosse um autômato, um fantoche manipulado por uma força desconhecida qualquer.

Os casos aumentaram. Antes, demoravam meses para acontecer, mas, agora, toda semana, todo dia tinha uma história trágica e estranha acontecendo em algum canto da cidade. Novos pedófilos cultos surgiram. Homens de famílias aparentemente normais entravam nos shoppings e sacavam armas poderosíssimas. Atiravam à vontade, matando

inocentes e culpados, crianças e velhos, homens e mulheres; personalidades conhecidas tanto no meio artístico como em outras áreas de nossa sociedade cometiam crimes que simplesmente deixavam todos preocupados com o rumo que as coisas estavam tomando. Tudo parecia fugir do controle.

III

Não sei exatamente onde ouvi alguém dizer que tudo havia começado sete meses depois de a tal lei da doação de órgãos ter entrado em vigor. Num primeiro momento, não liguei muito para o comentário. “Certamente, deve ser algum parente descontente com a situação”, pensei. Mas a verdade é que essa ideia ficou-me martelando os pensamentos e cheguei a considerá-la por alguns dias, moendo e remoendo as diversas possibilidades de ela ser verdadeira.

A princípio, não queria acreditar no que comecei a ouvir nas rádios e a ver nos telejornais a que assistia. Um grupo de religiosos fanáticos dizia que tudo o que estava acontecendo era os finais dos tempos. Todas as crueldades eram realizações das pragas apocalípticas e que ao homem pecador só caberia uma única saída, arrepender-se.

Lembro como se fosse hoje. Houve um frenesi na cidade. Em todos os cantos as pessoas pensavam em montar templos enormes para adorar a deuses. As religiões pipocaram em cada canto do mundo. Nos lugares mais recônditos e inabitados havia sempre um templo onde as pessoas se refugiavam de um mau que elas não sabiam ao certo como tinha nascido.

Por outro lado, cientista, médico e racional que sou, tentei explicações que pudessem satisfazer meu senso de homem crítico e centrado. Busquei os motivos das mortes e das mudanças de comportamentos. Todas as pessoas envolvidas nos crimes brutais eram cidadãos comuns, bons, responsáveis e alguns com bastante prestígio social. Tinha de haver uma resposta para toda aquela situação estranha! Cogitei um envenenamento em massa, mas acredito que logo desisti de tal absurdo. Qual seria o objetivo desse ato irracional? — ponderei.

Buscando e não encontrando respostas, acabei voltando-me para a estúpida ideia da doação de órgãos. Recusei-me a aceitá-la, mas não encontrava respostas plausíveis para minhas perguntas e, diante dos fatos, comecei a pesquisar. Primeiro, fiz um levantamento das pessoas mais próximas e envolvidas nos crimes mais recentes. Depois, fui à prisão visitar aqueles que estavam vivos e entrevistá-los para sondar respostas ocultas em suas personalidades duplas (se é que se pode falar em dupla personalidade nesses casos).

Como me apresentava em nome do governo, eles me diziam quem havia feito a doação. Confesso que fiquei estarecido ao constatar que todas as pessoas haviam recebido órgãos de criminosos. Entrevistei homens e mulheres que receberam órgãos de assassinos, pedófilos, estupradores, ladrões, prostitutas, políticos corruptos etc. A variedade era tão grande que saí de lá com a cabeça fervilhando de ideias com as quais lutava para aceitar.

Quando dei por mim, já passava das oito da noite... Fui para casa e, cansado como estava, nem comi nada. Deitei na cama e adormeci profundamente.

Ao acordar, as dúvidas vieram-me: Teria razão a frase que ouvi? Será que as pessoas, após receberem os órgãos, assimilam algumas características comportamentais do

doador? Seria essa a explicação para a aparente tristeza do pedófilo ao ser preso? Ele não sabia o que havia acontecido? Havia uma vontade maior do que a dele nele? Haveria mais de um num só corpo? Essas dúvidas surgiram-me como relâmpagos na mente... Todavia, ao lado destas, outras mais surgiram: Será que ao saber o doador o receptor sente-se impressionado e por isso manifesta uma vontade que não é sua, mas do outro? Será que esta vontade realmente é do outro ou apenas estava adormecida em cada uma daquelas pessoas? Será que a raça humana não é tão humana quanto se pensou? E, por fim, será que dentro de nós há sempre um renascimento, mesmo quando não sabemos ou queremos?

Pensei e repensei, mas respostas não foram encontradas.

Tentei não ligar para o que estava acontecendo ao meu redor e esperei para ver se tudo se acalmaria novamente. Os dias, as semanas, os meses, os anos passaram-se e tudo foi emoldurando-se aos poucos ao padrão da vida comum como tem que ser. Os assaltos e os assassinatos não diminuíram. Casos de pedófilos e estupradores continuaram a aparecer pelos cantos da cidade. Mulheres jovens e velhas matavam seus maridos sem aparente explicação e lindas mulheres se prostituíam como profissionais que nunca foram.

Tudo parece que voltou ao normal.

Agora, enquanto vejo os novos acontecimentos, percebo que o tempo passa e, às vezes, pergunto-me por que as coisas são como são. Quem olha para mim hoje — depois de uma vida completamente entregue ao cumprimento do bem — não entende o porquê do meu recolhimento. Ando pelo pátio da prisão sem saber ao menos por que vim parar neste lugar. Tenho uma vaga lembrança de uma vida que tive antes da operação. Na verdade, não sou diferente de nenhum dos que estão aqui comigo. Mas, a grande questão que me persegue

nesses meus dias nefastos e pesarosos é saber se a maior de minhas perguntas pode ser respondida: Quem está verdadeiramente preso, eu ou os que estão fora desses muros que se levantam diante de mim todas as manhãs?

Nós três somos de Paris!

Alva Martínez Teixeira¹

Em todos os meus trabalhos eu guardo esta página para dizer o orgulho de ter como Mestre M.^{me} Sonia Delaunay-Terk. [José de Almada-Negreiros]

O edifício dos Correios, nº 22, sempre esteve cercado de sombras. Das copas entrelaçadas numa trama densa de figueiras centenárias. Uma sombra cálida de insetos e umidade que se torna resplandecente quando a luz a atravessa.

Ali, as zonas escuras sempre se irão abrindo no dia seguinte a hoje. E os trabalhadores parecem perpetuamente conformes com as centelhas dessa luz encoberta. Cegantes, são só as segundas-feiras de agosto. Há tempos que a imagem das flores nas janelas adentra, pétala a pétala, as casas, janela por janela, e ninguém se surpreende.

Nos rincões de todas essas gamas delicadas de verdes e ocre, se ocultou por longo tempo a nostalgia edênica da minha finada tia pintora. Das tertúlias e festas que organizava na sua casa e que não descendiam nem um pouco do ambiente do seu bairro. A vida toda pintando só flores, folhas e frutas para as suas festas, paraísos florais em transe.

Em meio às expectativas, num cálido mês de setembro, em menos de uma semana fui invadido por uma floração misteriosa, todo genética e trepadeiras, como as plantas do portão dos Correios. Inconscientemente, entreguei-me à figura do pintor ingênuo, surgida de súbito, espontânea, como a flora imaginada pela minha tia. Às vezes pretenciosa, quem sabe por falta de vocação. Copiar telas de velhos mestres era considerado parte essencial da formação de um jovem pintor. Eu, sexagenário, aprendera com cartões, com os cartões postais que Sonia enviava de Paris aos seus amigos da cidade.

No meu trabalho, na seleção de correspondências de acordo com o destino, tinha praticado o corpo humano. Muitas figuras de perfil, a maioria efígies de figuras insígnias: o sistema nervoso, a pele, o cabelo e os ouvidos ilustres das belas imagens egípcias dos selos, repetidos uma e outra vez, das nove da manhã até o meio-dia, durante os cinco dias da minha

¹ Contratada pré-doutoral da Universidade da Corunha (Galiza, Espanha). Tradução de Henrique Marques Samyn.

semana laboral.

Havia também zoologia: pássaros, cervos e aranhas desenhadas no fino papel das estampas do sistema postal francês. Às vezes as suas grossas patas dianteiras eram tratadas como falanges, desde a base ossuda até a ponta dos dedos, inspirando os contornos de uma possível mão humana.

Mais um mês se passou até que viesse a botânica, as paisagens, o grande formato. Com o fervor próprio de um turista de fim de semana, virei então os postais, esbocei os seus aversos. Era a minha conversão definitiva numa espécie de pintor de domingo, de terrenos e de cenas urbanas.

Entregue à minuciosa colorização, reproduzia os rincões de Paris num desenho febril. Era evidente, não podia embargar as cartas da artista. Nem atrasar as respostas e as circunstanciais refutações dos seus confidentes. Registrava os monumentos, as pessoas, todos os tijolos e todos os dentes, sem deixar nenhum faltar, como nos postais enviados sem envelope, de um jeito tão simples e eficaz como se manipulasse papel de decalque.

Pouco tempo depois, ensinava os meus discípulos a colorir imagens, agilizando as reproduções e o trânsito postal. Três empregados dos Correios, anteriormente esquecidos em estufas de províncias, transformaram-se nos três únicos alunos do meu curso, privado, clandestino, púdico no segredo das suas tertúlias, mantidas ainda nos moldes clássicos.

Poucos dias durou esse tempo. O magistério acabou sendo uma versão abreviada do litígio. Brutalmente breve, quase um simulacro simultâneo no início e no final. Absolutamente previsível: curvas, elipses, parábolas e outros percursos a serem batizados romperam a moderação com múltiplos movimentos dentro do estreito local. Sempre rodeados de egos excessivamente dilatados, os ruídos e os odores que penetravam nos Correios eram côncavos, convexos, prismáticos, sendo os triangulares, sem dúvida, os mais perturbadores nos meses de inverno.

Na primavera, o funcionário Pedro afogou definitivamente o paraíso. Os outros dois demonstraram ser mais modestos e desleixados. E o armazém postal acabou alagado pela sua nova arte. O excesso da regadura nas pinturas do funcionário, a exorbitância do vazamento de cores sobre as fibras vegetais do papel, parecia suficiente para a enchente. A invasão das suas flores-garatuja, encharcadas de tanto fastio e leviandade, foi determinante.

Pedro, com muito gosto, aguara as tintas históricas dos seus pincéis. Satisfeito,

assistira à redução da nossa sociedade quadrangular a um triângulo isósceles de manchas e fraquezas. De quatro a nós três. Dos três – que somos de Paris! – ficou a frouxa rede de simpatias, com escamas e espinhas ainda dependuradas, duras e rosadas entre as malhas desfiadas, esperando que alguém as retire.

As pranchas do subalterno, de tão espessas, endureciam conforme secava a umidade, num convite-desafio lento, interrompido antes que se tornassem sedimento. Minha mecânica não me concedeu chegar ao fundo do abismo assinalado por Pedro. Não me caiu bem esse fato inesperado, abarrotado como eu estava de certezas morais, sobriedade e meias bem esticadas. E fiel no tributo aos envios postais de Sonia.

Com a secreta certeza de quem se sabe antediluviano nessas filiações, descobri, por debaixo das árvores, uma sombra mais definitiva que nunca.

O primeiro envio comprovado da artista foi remetido a um poeta vizinho da circunscrição do escritório nº 22. No interior, a minha angústia definitiva: um cheiro de mofo junto da primeira versão de um quadro de Sonia. Um território nada fácil, geométrico, de agressividade colorida e contagiante. A obra da artista me parecia panoramicamente hostil, mais do que jamais poderiam ser os traçados de Pedro.

Sóbrio, não soube o que fazer. Adaptar-me? Empregar expressões elásticas? Pintar o ruído? O andar ginástico dos cidadãos? Imaginava algumas respostas que me permitissem sobreviver à minha decadente existência. Imaginava o movimento das rodas nas ruas. Representações gráficas e cheias de efeito desaguando sempre num meio físico violáceo. De cegos guiados pelo som do meu degelo. Rostos vivos, moradores do vazio, cruzando precipitadamente as patentes no braço dos soldados. Uma retidão excessiva para alguém que, desorientado, não sabe para onde estender a mão.

Escolhi um banco da rua, sentei-me, acendi um cigarro e, por fim, aguardei. Sombra e sépia. Convencido de não haver resposta nem solução para a minha crise.

Uns anos depois, deitado no mesmo banco e olhando o teto, Sonia decidiu chegar e sair pelas portas em arco de ferradura da estação, com o filho e as bagagens. Então se consagrou como a musa pitagórica dos seus amigos. Anos atrás, a sua correspondência, transportada com dificuldade pelos milhares de cubos ondulantes da calçada, pertubara a vida suburbana e modorrenta de muitos.

Enquanto Sonia caminha, na borda dos lábios de um jovem de pose estatuária, roça

um juízo. Mantém-se à parte das conversas parisienses, frívolas no seu entender. Ao andar da mulher, uma reverência. Pedro só comenta que o escritório dos Correios teve muitíssimo menos trabalho que agora. Quando as cartas se dirigiam, na maioria, à madame Delaunay, Paris.

Hoje, na sua entrada na cidade, todos a esperavam com sérias notificações platônicas e recedentes de amor próprio. Nesta súbita idolatria dos artistas, a Arte sempre ocupou o primeiro plano. Sempre houve um tanto de Europa em tudo isso. Diante dela, a calçada lhe oferece, igualmente dadivosa e imodesta, três figueiras votivas, representação prismática da paisagem citadina.

Um sopro de vento, entre os verdes saborosos e balsâmicos, lhe permite vislumbrar o desfrute das manchas coloridas do vazio nas tardes de calor. Entre o sol dourado e a relva, eu aproveito e aprecio Sonia, todo mobilidade, ritmo, fotogenia.

O seu culto, fundado como todos os cultos num equívoco, traiu-a. Nos foi ordenado adorar, quando o que eu queria era compreender. Inadaptado ainda ao meu assento, pretendo escapar a esta confusão antiga. O fedor de mofo, cada vez mais úmido e lilás, foi amortecido pela proximidade das trepadeiras desde que me sentei. Suspeito que já não impedirão a expansão do líquen recém-chegado à rua do escritório de correios.

Para aplacá-lo, só me resta dissimular ou procurar compreender. Sempre acreditando, mas não alcançando. Os tons carmins da autora da pintura inacabada soam qual ecos vedados. Mesmo assim, decidi não permanecer mais na estepe.

Sempre pensei que o gosto pela mudança é doentio, só leva à frustração renovada. A natureza, o não-artificial, ama o cerúleo, o verde e o sombrio. A verdade de anteontem, os modelos e a inspiração equivocadamente tomados da artista. Mas a cor instantânea da chegada eclipsou as mais de cem tonalidades cinzentas do homem urbano de época, as minhas cem tonalidades glaucas. Aproveitando a hecatombe, procurei devorar a íntima memória milenar. Precisava de um novo existir multiplicado a partir do nada já roído, mastigado por mim mesmo, que me considerava administrador das jóias dos antepassados. Tentava concentrar-me nas ruas do bairro, traçadas segundo um padrão geométrico, mas desfrutando ainda da sua sobriedade decorativa.

Enquanto organizo a vanguarda na minha boca, a minha cabeça, expressivamente grande, lustra e ordena a novidade, procurando. Três mil palavras pelo menos, e corantes,

muitos corantes e água de colônia. Depois poderei descansar de madrugada, porque sei que nem todos os aditivos cobrirão as minhas reações, ainda que repetidos uma e outra vez mais. Seguirei perpetuamente idêntico e perpetuamente mutante, um artista oblíquo.

Há dias resolvi observar com olhos atentos a ação projetada, o que se passa diante de mim só em imagens. Tentativa de aproximar-me da lucidez. A viajante-emigrante recusa o tempo presente e vai direto ao lugar talhado para a época que escolheu. Por ruas amarelas e cor de rosa, povoadas por moços pálidos de ar ausente e arrogante, o mecanismo alimenta a minha curiosidade infinita e insone. Observo-o mais que como uma pura aparição. Fazia um dia maravilhoso, não lhe parecia? O céu e as massas coloridas passavam nesse momento sobre a sua cabeça numa velocidade frenética.

Exposta à luz zenital, sob o ar ordinário, criara-se uma zona de turbulência com o pigmento amarelo e laranja das partículas filtradas pelos discos solares. Um alaranjado que tende para azul, como num oceano ardente de não há muito. Os fanáticos circundavam as pernas e as palavras de Sonia. Procuravam desesperadamente o centro da sua órbita, de um azul de natureza profundamente oriental e confusa. Alguns passaram anos a mover-se em círculos concêntricos, em Paris, em Lisboa, sem chegar a conhecer-se bem. E hoje, no fundo de um desses turbilhões, encontraram juntos a colorida *Cláusula Sentimental* de Sonia.

O principesco homem-pintor aceitara já há anos a lei ousada e generosa do *flirt*. Sabia que as gerações do além-oceano também o veneravam. Um culto reverente, daqueles que com ele e com a sua esposa trocaram uma assídua correspondência. Cerimoniosos, cansavam-se sempre que convinha ao matrimônio, partindo com dinamismo para recolher mais ideias, desenhos e poemas simultâneos.

Eu continuava observando com sigilo e deferência como seguia o matrimônio, recuando pelas ruas de pedra, seguindo as correntes magnéticas que circundam sua existência. Afundei-me no girar sobre os passos, no abordá-los, derivando, até se desdobrarem num movimento contínuo. Ele desaparece de modo fleumático. Ela continua sempre a caminhar sustentada por ritmos geométricos, e detrás sigo eu, sossegado, com os ossos raspados pela voraz osteoporose.

Se desvio a atenção por um momento, pressinto imediatamente que tenho uma máscara aberta sobre os olhos, sobre a única coisa que humaniza o meu rosto desalmado. Recebo uma áspera lição de beleza através do meu novo olhar desmembrado. As órbitas são

sempre iguais, globos marcados por uma fisionomia que os condiciona. Existem aqui e ali olhos que sabem ver, cabeças capazes de associar, olhos e rostos que retornam com a saturação de um ambiente fisiológico. E que experimentam a percepção da luz por meio do modelo de máquina-olho convencional.

Na Rua dos Douradores, a minha expressão descarnada enerva Bernardo, a quem Sonia procurara minutos antes no seu escritório comercial, que se revela no portal mal iluminado por trás do seu patrão. Ao não encontrá-lo, percorreu então os vários armazéns de tecidos, recolhendo cores contrastantes numa bolsa, enquanto se aproximava da esquina da Vitória atraída por um triângulo de cores cristãs. Eu, enquanto isso, procuro proteger-me do frio patético de S. Nicolau oculto entre o violeta, o verde e o branco do artefato neoclássico. O sol dá cada vez mais luz, logo veremos desaparecer as últimas manchas e não haverá mais proteção.

Com este pensamento, dou conta de que não há ninguém por perto, nem à direita nem à esquerda. Leva tempo atravessar as estradas quando a consciência de que a estou vendo flutua entre os dois. É áspera a tarefa de transpor o cerco dos meus recatos e das barracas que os rodeiam sem olhar para trás. Da manhã até a tarde, sem descanso, com um ardor frenético, fico a seccionar linhas oblíquas e circulares, numa inacabável mediação de eternos prolegômenos.

Nesse exercício, sinto-me exposto às contingências próprias do entorno: temporalidade, duração e espera, e decido mostrar um respeito instintivo pelas normas tácitas da mecânica. Prefiro concentrar-me em acompanhá-la a ousar penetrar na redonda cotidianidade da artista. Perante uma fonte inesperada, também resolvo pôr as mãos em concha. Paro, reparo e bebo um pouco de água morna para tentar suavizar as ideias, descalças e sufocadas sob o disfarce colorido que lhes busquei.

Linimentado, ergo a cabeça e admiro o espaço descarnado. Sob a luz crua, uma música contida acaba de sair pelo portal. Decido dispensar a banda e o som amarelo. Neste momento, prefiro o silêncio. Entro nesse portal belo e triste como um museu. Nele, sem deixar de convocar a sensação de movimento, Sonia deteve-se por fim.

De detrás do balcão da loja de vão de escada recupera o seu filho, a quem eu esquecera ruas atrás. Junto com a criança, percorre as portas e salas do velho edifício até encontrar o escritório que procuram no quarto andar. Imito-os, tentando acomodar-me entre as

camadas do verniz amarelado das paredes. Agachado numa penumbra de meticulosa semiescuridão, continuo narcotizado pelo cheiro de hedra seca, nardos e pós de defuntos.

Centenas de portas, estantes e armários de madeira escondem de alto a baixo a sala do velho edifício. As inúmeras caixas guardam pequenas cabeleiras, cabeças e outros pedaços de carne instrumental, catalogados por cor, tamanho ou tipo.

Dentro do herbanário-hospital de bonecas, a mais fugaz das melancolias chega com a claridade difusa do sol da tarde e com a lembrança de um eu anterior, histórico, idêntico. Penso em como a intimidade é temível entre marionetes, autômatos e bonecas de louça. Decido contar a quantidade e a forma das fendas de um tubo de cola iluminado pela luz da janela sob a qual alguém o esqueceu com desleixo. Canso-me e concentro-me um pouco mais nas fendas. Decido condensar o pensamento nos vidros em vez de na prateleira. Estão sujos e velhos. Filtram a imagem de dois tipógrafos dormindo à sombra azul de um automóvel. E também de outros perfis que começam a ocupar a praça ali embaixo.

De início, toda essa gente parece inquebrantável nos seus postos, como numa congregação religiosa. Mas, apesar da evidente ordem, há certa confusão nas áreas perpendiculares da praça. Alguns comem bombons de licor, desses realmente de licor, com muito pouco chocolate. Adoçam o seu pensamento com um piquenique, e eu admiro a sua diferente euforia plebeia e sensual, contemplando-a desde a lamentável posição geométrica do anônimo. Anima-me aqui a sua vulgaridade doce, como de uma colônia barata.

Outros estão discutindo. Os seus olhos brilham mais que os dos demais, muito contrariados. Procuo conservar toda a calma. Uma inofensiva obstinação revelou repentinamente em mim uma sensação semelhante à de que se me pusessem os cabelos em pé. Irritam-me pela sua teimosia. Sob a claridade mediocre do fim da tarde, cada um de nós se ocupa criando as músicas que lhe correspondem, grosseiras ou delicadas. Deveria deixar de pensar e adotar a leviandade dessas personagens da estirpe das massas. Se a cor lhes ofende, lançam-na pela janela do seu escritório e vivem em marrom e branco.

Por fim, a decrépita sultana do bazar entrega ao filho de Sonia um brinquedo de pobre, *souvenir* de excursão vespertina a um bairro operário de Paris ou Vigo. Uma lembrança de pescoço endurecido, letalmente inclinado, que graças a algum elástico poderoso mostra agora o seu funcionamento maquinal. Abandono as minhas reflexões e a janela. O fantoche, ainda com o rosto apagado, revolve-se agora no acumular de tecidos eslavos da bolsa, retângulos e

retalhos vibrantes com os quais Sonia ensaia nele um *collage*.

Lá fora circulan um bonde, alguns dignatários e vários cidadãos saudáveis. Amparado pelas superfícies lisas de um liláceo já crepuscular, pretendo seguir Sonia. Então acendem os faróis sobre mim, para ela, em direção às malvas e às lavandas. A rua se desmantela em cores puras e reflexos simultâneos, assim se acomodando à claridade artificial.

Depois de alguns minutos, as luzes ainda tremem no ar, repetindo-se como ondas num tanque. Zigzagueante pelas linhas retas da rua Nova da Trindade, intuo uma ideia transitando. Não para, passou. A ascensão foi demasiado vertiginosa, e a vertigem escurece a mente.

É o contraste o que faz a profundidade. Por isso agora, com a mente quase apagada, posso ver como um desfile de burocratas com botas de elástico despropositadamente longas aproveita a cegueira momentânea para iniciar uma conquista do espaço à maneira dos vândalos. No tumulto, imagino Sonia penteando delicadamente as sobrancelhas só pelo prazer de se sentir bela ao olhar dos outros. Por fim, comprovo com alívio como sobre a sua anatomia continuam a crescer selvagens as pequenas flores amarelas do seu jérsei.

As luzes da rua prolongam a sua descida mais e mais às minhas costas. No rápido desvendar de sucessivos perfis, decido parar diante de todas as vitrines para ver o meu reflexo. Procuro voltar a encontrar as leis do ambiente nas vitrines curvas de vidro floretado. A cada passo cego os olhos. Nada. Só a teimosia surda e perturbadora das ofertas... e o funesto encontro com os olhares sem consciência de outras figuras vigorosas como eu.

Diante de um espelho deveríamos ter sempre medo. E eu nunca tive medos, tive sempre frio, como os poetas. Invejo as cabeças vazias dos manequins e alguns dos corpos explicitamente decapitados. Ambiciono essa humanidade calma e triunfante sob a proteção de boinas esponjosas e luvas de pele para as suas mãos tesas. Gostaria de me unir aos pedaços cintilantes desses sujeitos de purgatório.

Mas já não habito lugar algum. Decidi deixar de viver de rendas e por isso espero sempre do lado de fora. Agora fico na porta do café, como os outros, os do modernismo pobre.

Três horas depois ela sai com um olho em cada margem do rosto e com a atenção sorridente. As peles vermelhas que a laca não conseguira ocultar na sua boca apertada ensaiam uma nova entrega de linguagem geométrica. Observo as euforias pictóricas daqueles que admiram os seus miolos fecundos e incandescentes. Eu me devoto ao amido e à carnadura

que os recobrem.

As ações centrífugas do vermelho vão vencendo finalmente as reações centrípetas do azul. As estrelas acesas em azul morrem por fim em vermelho carmim. Ela parece estar presente mais opaca, fechada. Com cálculo estético, vai saindo do ritmo do encontro. O grupo de figurinos começa a desmembrar-se em conversas de leiteria ou na casa de cada um, em que o seu marido decide participar. E a mulher plena de homens, despojada da companhia do azul masculino e urânico, permanece agora imóvel, incerta e ondulante. Eu mantenho-me confiante, constante e recluso na desordem da partida.

A nossa conversa está desnivelada a todo momento, como uma costa: acima a luz, abaixo a escuridão. As luzes da rua diminuindo mais e mais. Na linha de sombra, exatamente onde surge a cor, falo sobre o meu trabalho no bar-restaurantes escarlate. O novo culto às redondezas me faz parar. O que me cabe é a modernidade pobre, histriônica. A decoração de ambientes nos clubes das capitais, de ridículos fumadores de cigarrilha e nuvens de fumaça em diagonal nas mesas dos cantos. Exercícios gráficos de nus e anatomia de curso vespertino para artistas. Volumes, paisagens urbanas e nus portentosos de rostos radiantes, quase fosforescentes na penumbra de locais em franca decadência. Por sorte, Sonia parece não compreender bem.

O seu marido alugara por pouco tempo o terceiro andar do número 78 da rua. Uma casa anacrônica, um pouco decadente, voltada para o seu mundo de espaços fracionados. Parado no portão, ensaio o meu respeito pelo limiar cromático da moralidade do verde. Fatigados, trêmulos, os meus pés latejam dentro dos sapatos cor de madeira. Quando já é suficiente, estremeço e começo a subir por uma escada atrás dela, e por fim chego à cozinha dos artistas.

Com uma taça numa das mãos e na outra um frasco de marmelada russa, respiro com dificuldade por causa das miríades de objetos povoando o espaço. As coisas de Sonia me asfixiam por não estarem situadas necessariamente numa posição simétrica. Dos velhos baús saem toneladas de cerâmicas caprichosamente ornamentadas que talvez ela já não queira.

Uma janela que range ao longo de formidáveis fendas traz, por fim, ar a uma casa onde já quase não se podia nem mesmo ressuscitar. Dali Sonia dominava, com o Tejo ao fundo, uma multidão de velhos telhados circundando palácios, igrejas e outros muros.

Escutando atentamente, era possível perceber o fresco do mar, os olhos mágicos das

portas e as claraboias de algumas casas de hóspedes baratas fechando-se. Vão girando, descendo, os círculos cada vez menores. Poderia ir até a beira vê-las, molhar os pés, seguindo um nada que se estende até o horizonte.

Enquanto eu decido, Sonia, atenta aos pormenores plásticos, tenta fazer com que a montanha de pêssegos pintados resulte plausível, já não natural. Se entretém destacando aqueles em que se começa a ver o caroço por entre a polpa da fruta. Suponho que não lhe interessa a ilusão da fruta, mas o que vê nela. E talvez veja contornos, cores e relações. Como para reiterar esta minha conjectura, decide neste momento adamascar o cabelo para separar e distinguir a cabeleira frívola do seu belo crânio reflexivo.

Abandonadas ao momento, enervadas pelo estímulo do *cocktail* de chás, as minhas mãos tentam ajudá-la, mas a cozinha estalará com a sua resposta. O mundo bascula. O vaso de flores se quebra, também teatral, barroco. Oculto as manchas e as veias marcadas dos dorsos das minhas mãos por baixo da mesa. O alento suave de Sonia agora está enferrujado. A geometria eterna me abandonou. Melancolicamente retrógrado, me encolho e procuro ignorar o pântano do jarro quebrado com flores apodrecidas. Mas os recortes do objecto se obstinam, fiéis a mim no seu partido desespero.

A pintura da cerâmica doentia conserva um anedótico verniz na decrepitude. Nesse esboço azul e branco do corpo de argila adivinhei as minhas entranhas petrificadas de homem retangular, descolorido. A mesma ideia redonda é desenhada na contemplação rigorosamente estática da musa, encolhida no olho sublinhado de preto e perfumado por uma sedução em metaformose.

Saio entre os asteriscos de pedras da vasilha, fechando atrás da porta os ruídos pedregosos. A natureza se mecaniza com o desentumecer das flores murchas, enquanto eu afundo no descanso estéril da cor negra da noite, na ânsia de um traçado claro. Ela não é cor senão em contraste com uma ou várias cores e em mim não há mais que toda a profundidade de uma pintura tenebrista.

Profusões gongóricas-Wilmarianas

WILMAR SILVA cria realidades vertiginosas-selvagens entre a permutação das elementariedades cósmicas e a imersão meteórica-matricial: (as multipolaridades dialógicas/prosopoéticas atravessam/acolhem as atmosferas paradisíacas-epifânicas de outras realidades, de outros templos naturais para resgatarem/reaverem os reflexos compositivos do espelho da memória e das vozes da ancianidade); a colisão dos lugares sensoriais problematiza/refunde os predadores/reconstrutores metafóricos do enraizamento celeste/musical/mágico incorporado na culturalização heterogenética-idiomática-telúrica do Poeta das profusões GONGÓRICAS-demiúrgicas.

A interminável erotização da fauna e da inflorescência eleva o cântico prestidigitador das palavras, do eu-mundo-outro (_____ a efusão fascinante da celebração-uterina alfabetiza institucionalmente os organismos irresistíveis dos ecos que regressam às origens e implodem cinematograficamente na sideralização dos dédalos da espiritualização da Natureza transformando a pulsionalidade da existência numa cavalgada infinita de fundições barroquistas-edênicas-mitológicas sacralizadoras de novos territórios , de novas linguagens-do-ser-outro _____): este animal-das palavras-sulfúreas condensa na sua interioridade as zonas de tempestade primitiva-vocabular e as analogias dos cenários das potencialidades aborígenes-subversivas-magnéticas dilacerando a civilização repressora da criatividade instintual-Natura

O Poeta WILMAR SILVA identifica/conscencializa a tragédia, os labirintos da transtextualidade que caem sobre o seu sistema constitucional desdobrando-se na PRISMATIZAÇÃO da transcendência, da imaginação/defrontação e da coabitação com o universo como um enxameador de epifragmas de alteridades incandescentes (os opérculos fractálicos das palavras convergem e divergem até à granitização epidérmica-iluminante do aradoiro das descodificações antropológicas); a perturbação racional micro-macro-cosmos performatiza simbioticamente o criptograma Novalliano-Wilmariano entre a enunciação artística-das-(im)possibilidades que eleva a intercorporalidade na incerteza, no espectro paleoxamânico: _____ a plenitude indefinível da natureza é religada à intimidade dos abalos das rupturas da tragédia, da musicalidade (a instabilidade celestial e o renascimento do abismo criam uma constelação/cosmovisão de multicentralidades mitológicas-primordiais-originárias porque devoram as disseminações das sombras recuperadoras das metáforas alquímicas) A língua poética se mundializa (se recolhe) como uma despintura-rebelde-de-imagens-de voltagens entre o cio da fecundação heterogênea e a visibilidade paradigmática-genesiaca-do-Outro-libertador da intemporalidade

A devastação metafórica do tempo Saturniano-Wilmariano POTENCIALIZA a

COMPOSIÇÃO do abismo para reconstituir a apoteose-secreta do mundo-ser: refluxo colossal do lugar-olhar-arqueológico-petroológico-vulcânico ininterpretável porque a efervescência fisiológica-alquímica da descolagem espiralada deste Poeta violenta as cartografias dos cruzamentos subatômicos-celestiais-dérmicos das Origens para restituir simultaneamente a unidade da metamorfose infabuladora e a fusão apocalíptica-idiomática sobre/sob a sacralização do regresso às origens.

A espiritualidade do poema conquista a autoconstrução-do-poeta evocador da existência originária, da corporificação dos simulacros, dos conflitos perceptivos, da espontaneidade cosmogônica e das circulações panteístas: as enciclopédias dos antepassados e dos nós das linguagens da contemporaneidade complementam-se para reencontrarem a biologia da primeira visão e o silêncio nativo do poema que alastra a reunificação-homem-mundo como as bactérias-metapoéticas-da-harmonia instintiva, da indecifrabilidade (a dramatização plurissignificativa da clareira, do pré-deserto da presença-inexistência reconhece a antecâmara-impulsionadora da ciclicidade/sensualidade/subjectividade/ conversibilidade idiomática)

A existência utópica transgride os métodos fenomenológicos das demarcações destruindo-as para aviventar as coexistências enriquecedoras dos núcelos-multímodas catalisadores/transmutadores das diferenciações/exaltações da excepcionalidade, das paranomásias/sinestesias/hipálages: lugares performativos dos processos de composição-invocação poética-musical Wilmarianos (o silêncio complementariza o fluxo sígnico da anterioridade/(in)traductibilidade/ circularidade das interferências supremas da língua):

_____ corporificação das multiplicidades tímbricas-metafóricas:
_____ expressividade crepuscular-sonora-variável da linguagem geradora de combates simbólicos e de chamamentos das elipses-instrumentistas das complicitades entre o mistério da anti-historicidade e as configurações puras da palavra.

WILMAR SILVA arquitecta o poema cósmico sob a combinação harmónica/relampagueante das visões vibráteis que dispersam a identidade encantatória da montagem ontológica, a zoomorfização e a gestação pulsional (a sensibilidade/energia interdisciplinariza as redes do desassombro da arte mundificadora do homem-devir-animal).

A poesia-rhythmos WILMAREANA desencaminha as girândolas da vertigem e da variabilidade dos icebergues metamórficos para se conhecer como um grito-cromossomático do abismo a invadir a interacção molecular do habitat idiomático, da afectividade fulgurante: _____ o Poeta-mundo projecta, acolhe autofagicamente o seu olhar-ártico como uma alucinação-da-palavra-absoluta na entrada coreográfica-selvática/ontológica/esotérica/libertária da visualização interior e exterior: _____ fundição/perspectivação das trajetórias

enérgicas e instantâneas: _____ dialécto ciclónico/cosmogónico nos organismos da relação gravitacional entre o ritual encantatório da génese, a substância energética do mundo e a transmutação das micro-macro-identidades do Poeta MINEIRO.

Reconstruir o analogismo na infinidade da língua em conflito como uma sinédoque de focalidades diabólicas-prismáticas a descentrar/centrar a catástrofe/regeneração: _____ salvífica-eternização multiarticular da metamorfose e do poema-cromático-maternal-da-vida.

WILMAR SILVA :Poeta-astrónomo-das-viagens-insondáveis/intermináveis/obscuras/transgressivas e dos caminhos alternativos actualizando, convertendo o lugar biológico do real na transcendência e na turbulência dissipativa: (o trajecto da purificação hiberna nas bifurcações fantasmagóricas, nas combinatórias da conflitualidade propulsora das visageidades espacio-temporais):

_____ penetrar no reino anelar-rotador-oscilador-orgânico das palavras/imagens configuradoras dos neologismos auto-reorganizados nos interstícios das contiguidades e das coalescências membranares (a voltagem antagonista/luminosa/acrisolada da agramaticalidade fecundante-arboriforme-rizomática e libertária de WILMAR SILVA assombra ininterruptamente a navegação do mundo poético relembando a consistência-do-ser-do POETA RICARDO ALEIXO e da sua multivocalidade-multisensorialidade-devoradora-do-fogo-xamânico-guerreiro, da paroxística transição-performativa-heurística, da corporologia idiomática: poetas bisontes-gladiadores da língua a interagirem com as cumplicidades libertárias-mutantes, estilhaçando a evidência, desterritorializando os sentidos da poesia como uma língua alienígena a regressar ao seu interior vulcânico, à sua espessura/exploração subversiva (as forças heteropoéticas exercitam profundamente a renovação e a permanente desestabilização): estas proximidades/pulverizações/anulações das fronteiras gesticulam as sonoridades contíguas do sublime , da morfologia catártica entre as ideias/contaminações das ferocidades/sublimações e as transmutações do tempo , do espaço epistemológico-MINEIRO-e-do-MUNDO.

LUIS SERGUILHA, nasceu em Vila Nova de Famalicão, Portugal. Coordenador de uma Academia de Motricidade-Humana. Poeta e ensaísta, suas obras são: *O périplo do cacho* (1998), *O outro* (1999), *Lorosa´e Boca de Sândalo* (2001), *O externo tatuado da visão* (2002), *O murmúrio livre do pássaro* (2003), *Embarcações* (2004), *A singradura do capinador* (2005), *Hangares do Vendaval* (2007), *As processionárias* (2008), *Roberto Piva e Francisco dos Santos: na sacralidade do deserto, na autofagia idiomática-pictórica, no êxtase místico e na violenta condição humana* (2008), estes últimos em edições brasileiras. Seu livro de prosa intitula-se *Entre nós*, de 2000, ano em que recebeu o Prémio de Literatura Poeta Júlio Brandão. Participou em vários encontros



DARANDINA revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 3

internacionais de literatura e possui textos publicados em diversas revistas de literatura no Brasil, Espanha e em Portugal, além de outros trabalhos traduzidos em língua espanhola e catalão. Responsável por uma coleção de poesia contemporânea Brasileira na Editora Cosmorama.

Resumo: Atualmente, há muitas obras que tentam desvendar o mundo muçulmano: de um lado, são considerados fundamentalistas, atrasados; de outro, contudo, são relatados como seres exóticos pelo imaginário eurocêntrico. O presente artigo tem como objetivo central, analisar e informar historicamente sua contribuição no mundo Ocidental, cujo recorte localiza-se na Espanha pré e pós Reconquista Cristã sobre a ótica da professora Cubana Rosa Maria Menocal.

Palavras-Chave: Influência Islâmica, desenvolvimento, paradoxo.

Abstract: There are many books about Muslims and their world. On the other hand, these texts do not refer the real role of them in the construction of Europe and their influence in different phases of human knowledge .The purpose of this article is to inform the reader the contribution of Arabian people in constructing Medieval Spain culture, according to Professor Rosa Maria Menocal's book **The Ornament of the World.**

Key Words: Islamic influence, development, antagonism.

RECONQUISTA: EVOLUÇÃO DE UMA IDEIA.

ANA LUCIA PEREIRA DA SILVA¹

“Os cristãos adoram ler os poemas e os romances árabes; estudam os teólogos e os filósofos árabes, não para refutá-los, mas para aperfeiçoar com elegância seu domínio do idioma. (...) Ah! Todos os jovens cristãos talentosos estudam os livros árabes com entusiasmo; acumulam para si imensas bibliotecas e com elas gastam fortunas; desprezam a literatura cristã por considerarem-na indigna de sua atenção. Esqueceram sua própria língua. Para cada pessoa capaz de escrever uma carta em latim a um amigo, há mil que sabem se expressar em árabe com elegância, e alguns escrevem melhores poemas nessa língua que os próprios árabes.” (Pablo Alvarus).

A obra **Ornamento do Mundo** da professora cubana Maria Rosa Menocal, publicada pela editora Record em 2004, tem como tema principal elucidar a contribuição das três grandes religiões monoteístas, Judaísmo, Cristianismo e o Islã, na construção da Península Ibérica.

¹ Professora das redes públicas estadual e municipal do Estado de São Paulo; mestranda em Língua e Cultura Árabe da Universidade de São Paulo.

“Ornamento do Mundo” é o termo empregado à riqueza individual de al-Andaluz (em árabe الأندلس), assim como sua prosperidade material.

O prefácio de Harold Bloom enfatiza o paradoxo que marca o período de Reconquista cristã: para judeus e mouros, a expulsão significou o expatriação de uma cultura da mais alta qualidade; para os cristãos, por sua vez, esse mesmo período significou a revanche, a retomada do território perdido, a sua Idade de Ouro.

O prólogo, assim como toda obra, enfatiza o objetivo da autora de construir com o leitor a trajetória que o leva a conhecer o papel fundamental das culturas árabe e judaica na configuração do solo espanhol, de um lado, e a presença de um olhar antagônico frente ao processo histórico plasmado pela obra.

Para situar o leitor no panorama histórico da época, a obra oferece dados sobre a formação do Islã, das dinastias Omíada e Abássida, a vinda de Abd al-Rahma, único sobrevivente do massacre omíada em Rusafa, à Europa e o processo de instauração do povo árabe na Espanha, a queda das cidades-estados (taifas), em virtude das divergências entre si, da disputa pela superioridade e poder, além do enfraquecimento militar e social dos domínios mouros.

De acordo com a leitura desse texto, fica patente o alto grau de desenvolvimento alcançado dessas cidades: a economia prosperou a passos largos, as cidades espanholas tornaram cosmopolitas, o campo se desenvolveu vivamente com a introdução de novas plantas e técnicas como a irrigação; a retomada e expansão da rota pan-mediterrâneas, favorecendo viagens que incrementaram o comércio entre nações.

Tal situação contrastava com o restante da Europa, continente tipicamente agrícola, mergulhado no período feudal, árido culturalmente quanto materialmente

Com todo o progresso sentido em vários âmbitos da sociedade, os árabes mostraram o grau de importância que a Palavra ocupava em sua cultura com a aquisição do amplo acervo às bibliotecas: obras que abarcaram todas as áreas de conhecimento:

“... a Palavra como um tesouro, construídos por governantes que os consideravam relicários (...) livros que teriam deixado perplexo qualquer visitante cristão, que certamente só dispunha de conhecimentos vagos sobre o mundo clássico.” (MENOCAL, 2004, p.45)

Esse rico acervo não caracteriza não só o poderio intelectual: para adquirir e manter essas obras e as constantes traduções era primordial uma economia forte. Essa condição foi alcançada através do trânsito econômico em todo o Mediterrâneo, com importações de produtos do Extremo Oriente, trazendo inovações. Com essa nova realidade, o árabe se tornou a língua franca para comerciantes e viajantes, independente da religião.

Nessas novidades incluem-se a substituição do pergaminho pelo papel, cujo preço é infinitamente menor, aumentando o número de exemplares e, conseqüentemente, o número de leitores, além de facilitar a transmissão de conhecimento entre gerações e diferentes povos.

Notou-se, nesse período, grande expansão populacional com a vinda de imigrantes; grande contingente era cristã, convertido à nova fé. Esse fato era facilmente constatado com o aumento do número de mesquitas, em virtude da alta soma de fiéis às sextas-feiras.

Outro fato a ser contabilizado é a presença de casamentos mistos, com a criação de seus descendentes pela lei islâmica, com o domínio da língua árabe, mesmo que suas mães ainda continuassem cristãs.

Casos judeus ou cristãos não quisessem se converter ao Islã, eles recebiam tratamento especial, de acordo com um pacto firmado entre os Povos do Livro e os muçulmanos, denominado dhimma: a esses indivíduos era assegurada a liberdade religiosa, sem a imposição da conversão desde que pagassem um imposto especial, boa fonte de renda aos novos conquistadores, além de serem coibidos a praticar o proselitismo com a construção de novos templos, de exibir crucifixos ou de tocar sinos.

Com o tempo, tais condutas levaram muitos a conversão, tornando-se mozárabes ou a opção pelo exílio voluntário para o extremo noroeste da península. Esses últimos guardaram grande ressentimento pela perda de autoridade territorial, ao passo que os judeus andaluzes aproveitaram a ocasião para ascender socialmente, manter sua prática religiosa e sua língua.

Porém, em 1095, em Clermont, na França, o papa Urbano II conclamou todos os cristãos do Ocidente a se lançarem a uma Cruzada que deveria reconquistar a Terra Santa dos infiéis muçulmanos, instaurando o longo processo de fundamentalismo religioso que aplacou não só os mouros, mas os judeus da península.

Os sucessores papais mantiveram o interesse velado pela causa, oferecendo como recompensa aos cavaleiros que planejavam a ação a remissão de todos os seus pecados e menor penalização dos delitos cometidos, desde que o cavaleiro confessasse seus pecados. A mesma recompensa papal era oferecida àqueles que lutarem contra os infiéis na Espanha era mesma destinada aos cruzados do Oriente: indulgência, remissão dos pecados e vida eterna

A expressão Reconquista foi primeiramente encontrada no século IX. Esse período pode ser entendido como uma guerra ou hostilidade religiosa partida por cristãos, descendentes de godos que se refugiaram na região das Astúrias, com o único

propósito de expulsar os muçulmanos, vistos como intrusos, ocupando um território que por direito pertenciam a seus ancestrais.

Esse processo não pode ser visto de forma monolítica, em virtude de suas nuances ou variações. Pode ser contextualizado como um período de drástica mudança, sentida em todos os aspectos da vida cotidiana não só da Espanha, mas da península ibérica.

A batalha de Las Novas de Tolosa, embate entre cruces e bandeiras papais e árabes, cuja vitória cristã marca o início do período de Reconquista. A partir daí, houve apenas perdas e recuos por parte dos muçulmanos; as cidades foram caindo sucessivamente: Córdoba, em 1236, Valência em 1238, Sevilha em 1248 e, por fim, Granada em 1492.

A tomada da última cidade espanhola foi apenas cerimonial, visto que todo o território estava tomado pelos militares castelhanos. Contudo, não ocorreu derramamento de sangue ou qualquer agressão aos preciosos palácios.

Houve o Acordo de Capitulação, cujos termos de rendição foram negociados, secretamente, por vários meses entre os reis católicos e o último governante nárvida Boabdil. Tal documento garantia liberdade religiosa, sem qualquer espécie de constrangimento, respeito à cidadania.

Em curto espaço de tempo, esse acordo foi revogado pelos reis católicos; para as autoridades religiosas, a presença de muçulmanos em um reino cristão era considerada inaceitável e profana: com apenas um gesto ritual com as mãos, uma mesquita era “transformada” em uma igreja. A partir dessa rejeição, os mouros foram obrigados a converter-se, sendo chamados de mouriscos.

A língua árabe, tão difundida anteriormente foi substituída pela castelhana; a antiga era dos tradutores chega ao fim, com a adoção de uma nova língua que substituiria todas as outras.

A obra aborda os processos de repressão, expulsão e extinção sofridos pela população da Espanha: com a destruição de centenas de obras em fogueiras, nasceu a ilusão de que poderia existir uma identidade e religião, destituídas de qualquer circulação cultural judaico-muçulmana em outros tempos:

“O fato de Fernando e Isabel não terem optado pela via da tolerância é visto como um exemplo de inevitabilidade da intolerância, principalmente na era pré-moderna. Porém sua maneira de agir pode ser compreendida como a incapacidade de tomar uma decisão bem mais difícil, que seria a de ter coragem para cultivar uma sociedade que pudesse conviver com suas flagrantes contradições.” (idem, 2004, p.267).

No epílogo da obra, nota-se uma retomada da importância da cultura árabe na formação do território espanhol, eliminando o estigma que o fiel muçulmano carrega, a partir de 11 de setembro: **“São incontáveis os fragmentos do universo andaluz que podem ser vistos em nosso universo, e alguns deles têm conexões palpáveis com as realizações culturais extraordinárias...” (op.cit., 2004, p.271)**

Além disso, a autora pincela alguns casos de intolerância religiosa, estabelecendo a conexão passado/presente.

Por fim, há uma lista com comentários de outras fontes, caso o leitor se sinta tentado em aprofundar seus conhecimentos sobre o assunto. Tanto as referências quanto o próprio texto é caracterizado por uma linguagem bastante didática e agradável, facilitando a compreensão do leitor não especialista nessa área de conhecimento.

A obra descreve o Islã por um novo prisma: um povo extremamente tolerante, criativo, com um papel fundamental na construção da península ibérica, com a edificação de uma sociedade absolutamente extraordinária, cujas influências são sentidas nos dias de hoje.

Referências Bibliográficas:

MENOCAL, María Rosa. *O ornamento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

O'CALLAGHAN. *Reconquest and Crusade in Medieval Spain*. Philadelphia: Pennsylvania University, 2003.